cărți cardinale

Istoria corpului

Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.)

III. Mutațiile privirii. Secolul XX

volum coordonat de Jean-Jacques Courtine

EDITURA ART

Alain Corbin
Jean-Jacques Courtine
Georges Vigarello
(coord.)

Istoria corpului

III. Mutaţiile privirii. Secolul XX

volum coordonat de Jean-Jacques Courtine

Autori: Stéphane Audoin-Rouzeau,
Antoine de Baecque, Annette Becker,
Jean-Jacques Courtine,
Frédéric Keck, Yves Michaud,
Anne Marie Moulin, Pascal Ory,
Paul Rabinow, Anne-Marie Sohn,
Annie Suquet, Georges Vigarello

Traducere din limba franceză de Simona Manolache,
Mihaela Arnat, Muguraş Constantinescu, Giuliano Sfichi

EDITURA
ART

Colecţia „Cărţi cardinale“ este coordonată de Mircea Martin.

Redactor: Georgiana Paraschiv
Tehnoredactor: Ecaterina Godeanu
Design copertă: HighContrast.ro
DTP copertă: Ionuţ Broştianu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Istoria corpului / coord.: Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello; pref.: Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello; trad.: Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraş Constantinescu, Giuliano Sfichi. – Bucureşti: Art, 2009 – 3 vol.
ISBN 978–973–124–153–1
Vol 3.: Mutaţiile privirii. Secolul XX / trad.: Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraş Constantinescu, Giuliano Sfichi, 2009.
ISBN 978–973–124–394–8

I. Alain Corbin (coord.)
II. Courtine, Jean-Jacques (coord.)
III. Vigarello, Georges
IV. Manolache, Simona (trad.)
V. Arnat, Mihaela (trad.)
VI. Constantinescu, Muguraş (trad.)
VII. Sfichi, Giuliano (trad.)

572.5:316

Lucrare publicată cu sprijinul Ministerului Francez pe probleme de Cultură – Centrul Naţional al Cărţii.

Histoire du corps
(série de trois volumes dirigée par Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello)
Tome 3. *Les mutations du regard. Le XX^e siècle*
un collectif dirigé par Jean-Jacques Courtine

© Éditions du Seuil, 2006
© Grupul Editorial ART, 2009, pentru prezenta ediţie

Introducere

La capătul acestei vaste anchete istorice întreprinse aici, se ridică o întrebare şi se impune o constatare.

Întrebarea este de natură epistemologică şi se referă la fundamentele proiectului însuşi: cum a devenit astăzi corpul un obiect de cercetare istorică? Interogaţia pare cu atât mai legitimă cu cât într-o tradiţie filozofică dominată de cartezianism totul conducea la conferirea unui rol secundar acestuia, cel puţin până la sfârşitul secolului al XIX-lea. Totuşi, la răscruce de secole, relaţia dintre subiect şi corpul său a început să fie definită în alţi termeni: „Secolul nostru a şters linia de delimitare dintre «corp» şi «spirit» şi vede viaţa umană deopotrivă spirituală şi corporală, întotdeauna punându-se accentul pe corp. […] Pentru mulţi gânditori de la sfârşitul secolului al XIX-lea, corpul era o bucată de materie, un mănunchi de mecanisme. Secolul XX a restaurat şi aprofundat problema cărnii, adică a corpului însufleţit.“[1]

Secolul XX a inventat teoretic corpul. Inventarea lui a izvorât din psihanaliză, atunci când Freud, observând exhibarea corpurilor pe care Charcot o punea în scenă la Salpêtrière, a descifrat isteria de conversie şi a înţeles ceea ce avea să constituie enunţul esenţial al atâtor interogaţii viitoare: inconştientul vorbeşte prin intermediul corpului. Acest prim pas a fost decisiv: el a deschis problema somatizărilor şi a condus la luarea în considerare a subiectului, a ceea ce avea să devină „eul-piele“. A fost urmat de un al doilea pas, ce poate fi atribuit ideii pe care Edmund Husserl şi-o făcea despre corp drept „leagăn originar“ al oricărei semnificaţii. Influenţa sa a fost

[1] Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, p. 287.

profund resimţită în Franţa şi a condus, de la fenomenologie la existenţialism, la concepţia elaborată de Maurice Merleau-Ponty despre corp ca „incarnare a conştiinţei", desfăşurarea lui în timp şi în spaţiu, ca „pivot al lumii" [2].

A treia etapă a descoperirii corpului a venit din câmpul antropologiei, din uimirea resimţită de Marcel Mauss când a văzut, în timpul Primului Război Mondial, că infanteria britanică defila cu un pas diferit de cel al francezilor şi că săpa tranşee într-un fel special. Nu vom sublinia probabil niciodată îndeajuns în ce măsură noţiunea de „tehnică a corpului" – „felul în care oamenii, în fiecare societate, în mod tradiţional, ştiu să se servească de corpul lor [3]" –, pe care el a formulat-o pentru a da seamă de mirarea sa, avea să hrănească în profunzime orice reflecţie istorică şi antropologică contemporană asupra acestei chestiuni.

Astfel, corpul a fost legat de inconştient, asociat cu subiectul şi inserat în formele sociale ale culturii. Îi rămânea un ultim obstacol de trecut: obsesia lingvistică a structuralismului. Aceasta, după război şi până în anii 1960, avea să îngroape problema corpului împreună cu cea a subiectului şi a „iluziilor" sale. Lucrurile au început să se schimbe către sfârşitul anilor 1960: faptul s-a datorat mai puţin, contrar ideii îmbrăţişate adesea, iniţiativei gânditorilor vremii, şi mai mult rolului important pe care corpul a început să-l joace în mişcările individualiste şi egalitariste de protest împotriva ierarhiilor culturale, politice şi sociale moştenite din trecut.

„Corpul nostru ne aparţine!" Acesta este la începutul anilor 1970 strigătul femeilor care protestau împotriva legilor ce interziceau avortul, cu puţin timp înainte ca acest slogan să fie preluat de mişcările homosexuale. Discursul şi structurile erau în strânsă legătură cu puterea, în vreme ce corpul era printre categoriile oprimate, marginalizate ale societăţii: minorităţile de rasă, de clasă sau de gen socoteau că nu au decât corpul de opus discursului

[2] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 97.

[3] Marcel Mauss, „Les techniques du corps", *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950, p. 365. Comunicarea a fost prezentată în cadrul Societăţii de psihologie pe 17 mai 1934.

puterii, limbajului ca instrument de reducere la tăcere a corpurilor. „Degeaba s-au străduit intelectualele, s-a spus, să iniţieze mişcarea femeilor [...], a mărturisit într-o zi Antoinette Fouque, una dintre fondatoarele MEF*, mai întâi a ţâşnit un strigăt şi odată cu el şi corpul: corpul atât de dur oprimat de societatea anilor 1960, atât de violent refulat de către modernii de atunci, gânditorii recunoscuţi ai epocii contemporane."[4] În acest fel a fost învestit corpul în contextul luptelor duse pentru drepturile minorităţilor în cursul anilor 1970: drept un loc major al represiunii, un instrument crucial de eliberare, promisiune a unei revoluţii. „Spuneam atunci că revoluţia pe care avea să o facă MEF ar consta în ridicarea cenzurii asupra corpului, aşa cum Freud [...] ridicase cenzura asupra inconştientului."[5]

Visul a trecut. Luptele politice, aspiraţiile individuale au plasat corpul în centrul dezbaterilor culturale, au transformat profund existenţa sa ca obiect al gândirii: el poartă de atunci mărci de gen, de clasă sau de origine care nu ar putea fi şterse. A trebuit, în fine, să trecem în plan teoretic, printr-o răsturnare nietzscheană a legăturii dintre corp şi subiect, care şi-a primit tratamentul cel mai radical în *Anti-Oedip* şi îşi câştigă scrisorile de nobleţe în lucrarea lui Michel Foucault, a cărui prezenţă, explicită sau implicită, revendicată sau criticată, străbate numeroase studii care compun această serie. Meritul lui Foucault, fie că subscriem sau nu la concepţia sa despre puterile care se exercită asupra cărnii, este de a fi înscris-o cu fermitate pe aceasta în orizontul istoric de lungă durată. Iar emergenţa corpului ca obiect în istoria mentalităţilor, redescoperirea importanţei procesului de civilizare elucidat de curând de către Norbert Elias, accentul pus pe gesturi, maniere, sensibilităţi, intimitate în cercetarea istorică actuală constituie ecouri ale acestei concepţii.

Odată întrebarea pusă, rămâne constatarea, aceea a unei *răsturnări* de situaţii: niciodată corpul omenesc nu a cunoscut transformări de o amploare

* Mişcarea de Eliberare a Femeilor (n. tr.).

[4] „Femmes en mouvement: hier, aujourd'hui, demain", *Le Débat*, nr. 59, martie–aprilie 1990, p. 126.

[5] *Ibid.*, p. 127.

şi de o profunzime asemănătoare celor întâlnite în cursul secolului care tocmai s-a terminat. Situat în prelungirea primelor două, al treilea volum ocupă prin aceasta un loc aparte. Continuitatea rezidă în aceea că, deşi sunt atente la ficţiunile, la imaginile şi la discursurile care fac din corp un obiect cultural, paginile ce urmează păstrează integral opţiunea de a *delimita un corp material*: corpul organic, din carne şi sânge, corpul subiectiv, în fine eul-piele, înveliş material al formelor conştiente şi al pulsiunilor inconştiente.

Aşadar, sunt continuate aici numeroase probleme abordate în al doilea volum de acolo de unde au fost lăsate, între începutul de secol XX şi Primul Război Mondial; sunt, de asemenea, explorate chestiuni care fuseseră doar schiţate, precum corpul monstrului, sau care stăteau în aşteptare, ca cele ale soldatului şi criminalului, ceea ce face ca acest al treilea volum să fie profund ancorat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Lucrarea se străduieşte, totodată, să redea corpului singularitatea prezenţei sale în cursul secolului XX prin accentul pe care îl pune pe *mutaţiile privirii* îndreptate asupra lui, fiindcă multe dintre ele nu cunosc nici un precedent: niciodată organismul nu a fost mai înainte atât de explorat cum o vor face tehnologiile de vizualizare medicală, niciodată corpul intim, sexuat nu a mai cunoscut o supraexpunere atât de obsedantă, niciodată imaginile brutalităţilor de război şi concentraţionare suferite de el nu au avut echivalent în cultura noastră vizuală, niciodată spectacolele al căror obiect a fost nu s-au apropiat atât de mult de răsturnările pe care pictura, fotografia, cinematograful contemporan le vor aduce imaginii sale.

Într-o astfel de perspectivă, lucrarea examinează succesiv constituirea cunoştinţelor medicale şi genetice asupra organismului, tensiunea între dorinţele corpului sexuat şi normele controlului social, transformarea percepţiilor asupra corpului anormal şi necesităţile de identificare a indivizilor periculoşi, nenumăratele suferinţe pricinuite de tragedia sângeroasă a violenţelor secolului şi, în fine, plăcerile oferite privirii prin imagini, ecrane, scene, tribune de unde sunt contemplate metamorfozele actuale ale corpului. Acest volum încearcă să le surprindă atât în amănuntele, cât şi în globalitatea lor, acoperind generos spaţiul occidental: istoria corpului ia prea puţin în seamă frontierele, fie ele naţionale sau disciplinare.

Fiecare etapă a acestei examinări dezvăluie o parte a procesului complex al mutaţiilor istorice în sânul cărora s-a constituit raportul dintre subiectul contemporan şi corpul său: deplasarea distincţiilor dintre sănătos şi bolnav, corp normal şi corp anormal, a raportului dintre viaţă şi moarte într-o societate medicalizată de la un capăt la celălalt; relaxarea constrângerilor şi a disciplinelor moştenite din trecut, legitimitatea acordată plăcerii, în acelaşi timp cu emergenţa noilor norme şi a noilor puteri, biologice dar şi politice; sănătatea devenită un drept şi anxietatea în faţa riscului, căutarea bunăstării individuale şi extrema violenţă de masă, contactul pielii în viaţa intimă şi saturarea spaţiului public de răceala simulacrelor sexuale. Acestea sunt doar câteva dintre paradoxurile şi contrastele care alcătuiesc istoria corpului în secolul XX.

Dar este vorba, evident, şi de o altă miză: cine nu vede oare că a interoga corpul în acest secol fericit şi tragic este un mod de a *formula problema din punct de vedere antropologic*? „Corpul meu nu mai este corpul meu", spune Primo Levi cu simplitatea unui enunţ care reaminteşte de ceea ce a fost ieri inumanul.[6] La ora când proliferează corpurile virtuale, când este aprofundată explorarea vizuală a viului, în care se face schimb de sânge şi de organe, în care se programează reproducerea vieţii, în care se estompează frontiera între mecanic şi organic prin abundenţa de implanturi, în care genetica se apropie de replicarea individualităţii, este mai mult decât oricând necesar să ne interogăm, să testăm limita umanului: „Corpul meu mai este oare corpul meu?" Istoria corpului abia începe.

Jean-Jacques Courtine

[6] Primo Levi, *Si c'est un homme* (1947), Julliard/Presses-Pocket, Paris, 1987, p. 37.

PARTEA ÎNTÂI

Organismul şi cunoaşterea

1. Corpul în faţa medicinei

Anne Marie Moulin

Secolul al XIX-lea recunoscuse dreptul la boală, garantat de statul-providenţă. Secolul XX a adus omagiu unui nou drept al omului, dreptul la sănătate, concepută ca o înflorire deplină a persoanei, acesta fiind înţeles în fapt mai ales ca drept la îngrijiri medicale.

Istoria corpului în secolul XX este cea a unei medicalizări fără precedent. Ocupându-se de cele mai obişnuite acte ale vieţii şi încadrându-le într-o măsură care întrecea tot ce se putuse imagina înainte, medicina numită occidentală a devenit nu numai principalul recurs în caz de boală, ci şi un ghid al vieţii, la concurenţă cu instanţele îndrumătoare de conştiinţă tradiţionale. Ea edictează reguli de conduită, cenzurează plăcerile şi înfăşoară strâns cotidianul într-o plasă de recomandări. Justificarea ei rezidă în progresul cunoştinţelor sale asupra funcţionării organismului şi în victoria fără precedent pe care o revendică asupra bolilor, care ar fi atestată de creşterea regulată a longevităţii.

Puterea medicinei şi-a găsit limita într-un refuz al populaţiei de a renunţa la propria autonomie. Înmulţirea intervenţiilor sale, dintre care unele ating integritatea persoanei, modurile în care aceasta se reproduce sau moare, a stârnit îngrijorare chiar şi în sânul corporaţiei medicale, care a acceptat să facă loc alături de ea societăţii civile, autorităţilor politice şi celor religioase. Istoria corpului în secolul XX este cea a unei deposedări şi a unei reapropriri care va reuşi, poate, cândva să facă din fiecare individ propriul său medic, luând iniţiativa şi deciziile în deplină cunoştinţă de cauză. Acest vis este încurajat de ideea unei transparenţe a corpului, un corp pus în lumină, explorat în adâncurile lui şi, în cele din urmă, accesibil în direct subiectului însuşi.

I. Corpul în secolul XX: nici bolnav, nici sănătos

Secolul XX se laudă cu victoriile sale asupra bolii. În realitate, mai curând a diluat boala decât a făcut-o să dispară, şi a schimbat totodată radical experienţa acesteia.

„Nu mai ştim să fim bolnavi", spunea filosoful Jean-Claude Beaune într-o lucrare recentă. Altădată, boala se desfăşura în timp real, iar corpul era scena unei drame măreţe. Începea un ritual de mai multe zile, pe care familia îl trăia cu îngrijorare, dar şi cu speranţa vindecării[1]. Un episod major era „criza", temă favorită a literaturii hipocratice, moment crucial în care se juca soarta bolnavului. În cazurile favorabile, criza îşi găsea rezolvarea printr-o adevărată revărsare de sudoare şi urină, urmată de o scădere rapidă a febrei. „Bolnavul, uşurat şi epuizat, adoarme", spuneau manualele.

Odată cu sfârşitul secolului XX, experienţa bolii şi a morţii ţinute la distanţă, însoţită de un sentiment de a fi renăscut şi de recunoştinţă faţă de natură – uneori şi faţă de medic –, a devenit mai puţin frecventă, la fel ca şi perioada fericită de convalescenţă. Astăzi, practicarea antibioterapiei sistematice, justificată de necesităţile unei întoarceri rapide la locul de muncă, scurtează convalescenţa. Antibioticele ne obosesc, acesta este crezul oamenilor, care nu mai vor să accepte ca boala să provoace forţele organismului. Deşi atât de preocupaţi de stresul permanent pe care îl denunţă în sânul societăţii, medicii propun tratamente mai energice pentru a scurta încercarea şi a trimite mai repede bolnavul înapoi pe front, la şcoală, la uzină sau la birou[2].

Experienţa bolii devine tot mai rară în copilărie. Copiii mici din zilele noastre nu mai ştiu ce înseamnă rujeola, tusea măgărească sau oreionul, prevenite printr-o vaccinare sistematică şi obligatorie. Mamele petrec mult mai puţin timp la căpătâiul lor. Experienţa bolii este astfel întârziată în istoria fiecărui individ, diluată sub forma unei angoase faţă de nişte suferinţe nedesluşite şi împinsă spre sfârşitul vieţii.

[1] Jean-Claude Beaune, „Ouverture: savoir être malade", *Cahiers de la Villa Gillet*, număr special *Maladie et images de la maladie, 1790-1990*, Circé, Lyon, 1995, p. 6.

[2] Marc Ferro, *Les Sociétés malades du progrès*, Plon, Paris, 1968.

Boala se diluează şi în spaţiu. Treptat, spitalele urbane au încetat să mai reprezinte potenţiale focare de infecţie. Numărul paturilor de spital tinde să scadă. Spitalul, care pe vremuri se punea la adăpost de lume în spatele zidurilor sale înalte, se deschide către cetate şi se organizează în jurul unei străzi comerciale unde cei care acordă îngrijiri şi cei care le primesc circulă umăr la umăr. La două sute de ani de la revendicarea revoluţionară a desfiinţării spitalelor, tentativele de creare a unor spitale ambulatorii, apoi de acordare a îngrijirii la domiciliu întăresc ideea unei convieţuiri fraterne a oamenilor bolnavi cu cei sănătoşi sau chiar a unei echivalenţe între ei.

Departe de a constitui două entităţi opuse, sănătatea şi boala par să se combine de fapt în grade diferite în fiecare individ sau, mai curând, boala pare să fie doar o vicisitudine a sănătăţii, ba chiar un element constitutiv al acesteia. Georges Canguilhem se dovedeşte a fi un epistemolog al epocii moderne atunci când, cu puţin timp înainte să moară[3], subliniază, pe linia tezei sale din 1943 despre *Normal şi patologic*, că boala nu este în fond decât o încercare inevitabilă, vizând în principiu să testeze şi să întărească mecanismele de apărare ale organismului. Boala nu stigmatizează, ci, dimpotrivă, caracterizează într-un fel tot ce este viu.

În paralel, preocuparea pentru sănătate se impune tactic în faţa celei pentru boală. Dacă pentru secolul al XVIII-lea cuvântul de căpătâi era fericirea, iar pentru secolul al XIX-lea libertatea, pentru secolul XX acesta este sănătatea. Afirmând în 1949 dreptul la sănătate, recunoscută ca o preocupare universală, Organizaţia Mondială a Sănătăţii a dat secolului XX un nou drept al omului. Acesta figurează astăzi în majoritatea constituţiilor naţionale. Definiţia OMS, care desemnează o stare de deplin confort fizic, mental şi social, a devenit o referinţă de neocolit. Făcând ca noţiunea pozitivă de sănătate să prevaleze asupra absenţei unei boli sau a unui handicap cunoscut, ea propune un nou ideal, însă acesta este greu de atins[4]. Extinderea factorilor care intervin în definirea sănătăţii şi care acoperă întregul câmp biologic şi social face,

[3] Georges Canguilhem, „La santé, vérité du corps", în Colectiv, *L'Homme et la Santé*, Éd. du Seuil, Paris, 1992, pp. 99–108.

[4] Ilona Kickbush, „Cinquante années d'évolution des concepts de santé a l'OMS: d'une définition à sa reformulation", *Prévenir*, nr. 30, 1996, pp. 43–54.

într-adevăr, improbabilă posedarea acestei stări preafericite, privilegiu pe care nu-l întâlnim la nimeni: nu doar sănătatea în liniştea supusă a organelor, definiţie minimalistă a fiziologului şi chirurgului Leriche, ci, mai mult, sănătatea debordantă, marea sănătate, cum spune atât de expresiv Nietzsche. Sănătatea a devenit adevărul şi totodată utopia corpului, miză a ordinii sociale şi a unei ordini internaţionale ce va să vină, mai echitabilă şi mai dreaptă.

Ambiţia unei asemenea definiţii o situează aşadar pe o orbită care depăşeşte medicina. Însă dreptul la sănătate a fost monopolizat de fapt de singura corporaţie care avea o idee precisă despre ce voia să spună acesta. Medicalizarea, începută la mijlocul secolului al XIX-lea[5] şi susţinută de puterile publice, i-a transformat pe medici în intermediarii obligatorii ai gestionării corpurilor prinse într-o plasă de obligaţii ce concordau cu marile evenimente ale socializării: intrare la şcoală, serviciu militar, călătorii, alegerea unei profesii. În Franţa, legea din 1902 a inaugurat secolul XX făcând obligatorii vaccinarea antivariolică şi declararea anumitor boli. Pentru a proteja sănătatea publică, statul a constituit o organizaţie care poate suspenda unele libertăţi private (cum se întâmplă în cazul vaccinării). Suntem atât de obişnuiţi cu acest lucru încât nu mai vedem imediat că este vorba despre un caz de „constrângere prin intermediul corpului", deşi, în acelaşi timp, repudiem toate servituţile corporale ca pe o moştenire odioasă a trecutului.

Dar medicalizarea nu implică oare un fenomen pus în scenă cu haz de către Jules Romains în *Knock*[6]? Cum orice om sănătos e un bolnav care nu ştie că e bolnav, medicul a ajuns să fie considerat expert în toate problemele publice şi private[7]. În trecut, bolnavul trebuia să-i atragă atenţia medicului

[5] Olivier Faure, „Le regard des médecins", în Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.), *Histoire du corps*, vol. II, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Éd. du Seuil, Paris, 2005 [„Privirea medicilor", *Istoria corpului*, vol. II, *De la Revoluţia Franceză până la Primul Război Mondial*, Bucureşti, Editura ART, 2008].

[6] Pierre Corvol, Nicolas Postel-Vinay, *Le Retour du Dr Knock. Essai sur le risque cardio-vasculaire*, Odile Jacob, Paris, 1999.

[7] Marc Zafran, „Écrire, soigner", *Agora*, nr. 34, 1995, p. 74; Michel Foucault *et al.*, *Les Machines à guérir. Aux origines de l'hôpital moderne*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1979; Jean-Pierre Goubert, *La Conquête de l'eau. L'avènement de la santé à l'âge industriel*, Robert Laffont, Paris, 1986; Jacques Léonard, *Archives du corps. La santé au XIX^e siècle*, Ouest France, Rennes, 1986.

asupra unei disfuncţii căreia nu-i cunoştea cauza, dar căreia îi percepea efectele. În prezent, cunoaşterea medicală merge mult dincolo de simptome, înglobând organe şi funcţii care nu se manifestă vădit. Şi e greu să mai vorbim de normalitate – poate cel mult de o medie şi de un interval de încredere –, iar cifrele determină definirea mai curând a unui risc decât a unei patologii. Purtăm în noi un nou păcat originar, un risc multiform iniţializat în genele noastre, modificat de mediul natural şi sociocultural în care trăim, precum şi de modul nostru de viaţă. În anticamera medicului aşteaptă astăzi 5 miliarde de oameni.

Aici se află paradoxul marii aventuri a corpului în secolul XX. Exhibiţionismul bolii nu mai are trecere, fiind redus de idealul de decenţă. Corpul este locul unde fiecare trebuie să se străduiască să pară într-o bună stare de sănătate. În schimb, toată arta medicinei, mai ales a medicinei preventive, constă în a tulbura acest calm şi a denunţa la fiecare o dezordine ascunsă. Medicina sugerează semnele alarmante, inventează depistarea şi *check-up*-urile la intervale regulate, al căror ritm se accelerează şi mai mult în caz de antecedente familiale.

Dezvoltarea medicinei preventive a dus la ocolirea experienţei bolii, proces amplificat şi mai mult de ultimul avatar al ei, medicina predictivă, care explorează genele. Medicul se străduieşte acum nu numai să enunţe un pronostic pentru zilele următoare, ci chiar să ghicească viitorul. Trebuie oare să limităm recurgerea la antibiotice, să acceptăm introducerea în alimentaţie a unor organisme modificate genetic, să accelerăm circulaţia de substanţe biologice, ţesuturi şi organe, să reducem şi mai mult greutatea copiilor născuţi prematur şi reanimaţi, să admitem fabricarea de embrioni ca rezerve de organe (clonarea terapeutică), să interzicem alcoolul şi tutunul? Creşterea numărului de opţiuni face să fie deopotrivă urgentă şi incertă definirea unei politici care, trecând direct de la prevenţie la predicţie şi precauţie – sau mai degrabă îmbinând toate aceste aspecte ale temporalităţii –, duce la suspendarea distincţiei dintre sănătos şi bolnav.

Epidemiologia secolului XX a contribuit mult la anularea acestei distincţii. Boala la dimensiunile abstracte ale unei probabilităţi la nivel de

„cohorte": acest termen tehnic, preluat de la legiunile romane, desemnează grupurile urmărite de către epidemiologi. Mii de medici obişnuiţi au fost urmăriţi timp de peste zece ani până ca medicul englez Richard Doll să poată trage o concluzie în 1954 asupra responsabilităţii tabagismului în apariţia cancerului la plămâni. Tutunul, în trecut considerat un panaceu şi servind, printre altele, la reanimarea după o pierdere a cunoştinţei, a fost pus la index ca un cancerigen major. Sigur, au existat centenari care au fost mari fumători. Însă modelul matematic permitea calcularea unui risc relativ de cancer, proporţional cu numărul de ţigări fumate, cu durata intoxicării şi cu modul de inhalare a fumului. Ancheta asupra tutunului şi cancerului a devenit un model care îndeamnă la regândirea oricărei patologii[8]. Noţiunea de risc ce planează asupra unor grupuri sau populaţii, chiar şi inegal repartizat, a contribuit la diluarea patologicului. Sprijinindu-se pe experienţa engleză, medicii au început să nu mai caute cauze, ci factori ai bolilor în care se combină predispoziţii genetice personale şi elemente legate de mediul natural, sociocultural sau profesional.

Omului educat din epoca modernă, chemat să dea socoteală pentru corpul său la fel cum altădată dădea socoteală pentru propriul suflet, i se propune un calcul de probabilităţi. În condiţiile în care statul occidental a instaurat o ordine a corpurilor, cărora le contabilizează energiile şi competenţele, el doreşte să le optimizeze funcţionarea. Dacă intervenţia puterilor în materie de sănătate atestă ceea ce Michel Foucault numea guvernamentalitatea vieţii, ea încurajează totodată grija de sine. Bunul cetăţean nu trebuie oare să-şi remodeleze conduita în funcţie de dictatele ştiinţei?

Modernitatea nu se caracterizează numai prin diluarea bolii în spaţiul nelimitat al corpurilor, ci, în egală măsură, şi prin singurătatea indivizilor, confruntaţi cu ceva ce nu mai ştiu să numească uşor: boala şi moartea potenţială care se ascunde în ea. Antropologii au luat act de acest fenomen

[8] Luc Berlivet, *Controverses en épidémiologie. Production et circulation de statistiques médicales*, Raport MIRE, Rennes, 1995, p. 24.

încorporând boala într-o nouă rubrică, nefericirea[9], şi stabilind repere pentru o comparare a culturilor în registrul astfel lărgit.

Într-un anumit sens, triumful secolului XX asupra bolii, proslăvit pe întrecute, este deci o victorie scump plătită.

II. Contabilitatea corpurilor

Victoria despre care vorbim ţine de regresul epidemiilor de altădată. William O'Neill, autorul unei celebre lucrări enciclopedice despre ciumă, *Plagues and Peoples* (1983), începea astfel: „Unul dintre elementele care ne despart de strămoşii noştri, element care face ca experienţa contemporană să fie profund diferită de cea a altor epoci, este dispariţia epidemiilor ce aduceau o gravă atingere vieţii umane."[10] O'Neill exprima astfel convingerea larg răspândită că epidemia devenise de neconceput, cel puţin în ţările industrializate. Înainte de 1983, o singură pandemie – epidemia de gripă spaniolă din 1918, care a făcut mai multe victime decât Primul Război Mondial – a mai atins amploarea catastrofală a ciumelor din trecut. De altfel, în mod curios, ea pare să fi lăsat puţine urme în memoria colectivă, poate pentru că n-a mai impresionat după marele măcel al războiului.

Din 1895, mortalitatea epidemică a început să scadă regulat în ţările europene. Acest fenomen este pus adesea pe seama a ceea ce în ţările francofone poartă numele de revoluţia pastoriană. *Stricto sensu*, cele două mari descoperiri ale lui Pasteur, vaccinul contra turbării (1885) şi seroterapia antidifterică (1894), nu au jucat însă un rol foarte important. Acest progres trebuie explicat mai degrabă prin respectarea antisepsiei şi apoi a asepsiei în intervenţiile chirurgicale, dar mai ales prin unele măsuri generale, sprijinite dacă nu impulsionate de pastorism, cum ar fi distribuirea pe scară tot mai largă a apei potabile sau ameliorarea drumurilor

[9] Marc Augé, Christine Herzlich, *Le Sens du mal. Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie*, Éd. des Archives contemporaines, Paris, 1990.

[10] William O'Neill, citat de Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, Christian Bourgois, Paris, 1989, p. 189.

publice şi a sistemului de canalizare, începute încă din vremea celui de-al Doilea Imperiu.

Atât în Europa, cât şi în întreaga lume, secolul XX a fost perioada saltului demografic. Fenomenul poate fi perceput prin intermediul a trei mari indicatori care concordă: mortalitatea globală, speranţa de viaţă la naştere şi rata mortalităţii infantile[11].

De la începutul secolului XX, mortalitatea globală a scăzut mereu, excepţie făcând întreruperile dramatice provocate de cele două conflicte mondiale. În general vorbind, frecvenţa deceselor a fost înjumătăţită. Treptat, curba a luat aceeaşi alură în întreaga Europă, unde rata mortalităţii globale este astăzi mai mică de 10%, cu excepţia ţărilor din Est.

De asemenea, speranţa de viaţă a crescut în Europa de la 46 la 70 de ani pentru bărbaţi şi de la 49 la 77 de ani pentru femei. Această schimbare se datorează scăderii puternice a mortalităţii infantile şi a poverii bolilor infecţioase. Şi în acest caz grupul ţărilor din Nord s-a situat în frunte, sudul Europei urmând aceeaşi evoluţie cu o generaţie întârziere.

Scăderea mortalităţii infantile s-a făcut simţită în special la copiii de peste 1 an. Ea se datorează declinului spectaculos al bolilor infecţioase eruptive („cu bubuliţe"), al diareilor şi al afecţiunilor respiratorii. Mortalitatea neonatală are cauze complexe, îndeosebi genetice şi obstretice, asupra cărora progresele medicale au avut mai puţină influenţă.

Cauzele declinului bolilor infecţioase trebuie specificate pentru fiecare boală. Pentru unele dintre acestea, curbele exprimă în mod elocvent influenţa preponderentă a vaccinării[12]. Ne gândim aici la poliomielită: numărul cazurilor scade spectaculos după introducerea în 1956 a vaccinului, devenit repede obligatoriu. Este şi cazul gripei, care face anual ravagii în rândul întregii populaţii, cu o mortalitate în platou între 1918 şi 1975, până în momentul în care introducerea vaccinului frânge curba. În schimb, situaţia este mai discutabilă în cazul rujeolei, a cărei mortalitate scade încă din 1930, poate

[11] Graziella Caselli, France Meslé, Jacques Vallin, *Le Triomphe de la médecine. Évolution de la mortalité en Europe depuis le début du siècle*, Institut d'études démographiques, Paris, 1995.

[12] Anne Marie Moulin, *L'Aventure de la vaccination*, Fayard, Paris, 1994.

datorită reducerii malnutriţiei, dar poate şi pentru că intensitatea transmiterii ei a scăzut în virtutea modificărilor habitatului şi a reducerii fecundităţii.

Scăderea incidenţei diareilor se datorează ameliorării igienei alimentare şi dispariţiei „funestului biberon", biberonul prevăzut cu un orificiu pentru cuplarea la un recipient; lăsat la îndemâna copilului în leagăn de către mamele obligate să lucreze în afara căminului, acesta constituie o sursă patentă de proliferare microbiană: ameliorarea alăptării artificiale a fost decisivă. În Nord, clima mai puţin propice înmulţirii microbilor a simplificat lucrurile, dar celelalte ţări au venit şi ele din urmă.

Cât priveşte tuberculoza, marea ucigaşă a secolului al XIX-lea, mortalitatea cauzată de ea a scăzut încă de la începutul secolului XX, probabil sub influenţa măsurilor de izolare a bolnavilor, precum şi a anumitor procedee terapeutice (pneumotoraxul artificial care stopează evoluţia infecţiei într-un plămân pus artificial în repaus). Vaccinul antituberculos al lui Calmette şi Guérin, experimentat pentru prima oară la Paris în 1921 pe sugari expuşi contagiunii, nu pare să fi afectat puternic evoluţia tuberculozei. Între cele două războaie mondiale, el s-a răspândit lent în Europa şi a fost experimentat cu precădere în colonii. În 1943, descoperirea streptomicinei de către Selman Waksman în Statele Unite a reprezentat evenimentul major, însă este posibil ca efectul antibioterapiei să fi coincis atunci cu un impact întârziat al vaccinului antituberculos (efectuat la naştere) asupra mortalităţii tinerilor, principala ţintă a acestui flagel.

Astăzi am trecut aşadar de la un regim demografic în care probabilitatea de a muri era aproape egală pentru toate grupele de vârstă la un regim în care ea se concentrează în perioada finală a vieţii: în 80% dintre cazuri, moartea loveşte acum după vârsta de 70 de ani. Estomparea morţii în cadrul civilizaţiei noastre nu este deci numai efectul dorinţelor inconştientului nostru, ci şi al decalării ei obiective. Moartea unui copil sau a unui adolescent, cel mai adesea în urma unui accident, este resimţită astăzi ca un scandal, ca un eveniment inacceptabil, care nu poate decât să-i revolte pe cei apropiaţi[13]. Secolul XX a inventat categoria de „moarte subită a

[13] Vezi, de exemplu, André Miquel, *Le Fils interrompu*, Flammarion, Paris, 1971.

sugarului"[14], care desemnează moartea neașteptată a unui prunc prin oprirea bruscă a respirației, fără vreo cauză patologică previzibilă sau detectabilă la autopsie. Această categorie vidă este șocantă pentru un om modern, care vrea să aibă o explicație, și face în continuare obiectul cercetărilor și speculațiilor.

În societatea franceză actuală, mortalitatea infantilă nu depășește 8‰. Speranța de viață este de 80 de ani pentru femei și de 72 de ani pentru bărbați. Și se pare că moartea poate fi amânată și mai mult, intervenind în special asupra afecțiunilor cardiovasculare și canceroase. Însă, de acum înainte, problema calității vieții se pune în mod stringent. Nu s-a înregistrat nici un progres veritabil în privința deteriorării în demența senilă sau a maladiei Alzheimer, care afectează un bătrân din patru. Oare nu riscă bătrânii noștri să aibă soarta vrednică de milă a Nemuritorilor din una dintre *Călătoriile lui Gulliver* de Swift, acei nefericiți care nu mai auzeau și nu mai vedeau, dar nici nu puteau să moară?

Mortalitatea ca rezultat al morții violente (excluzând războaiele) este în schimb în creștere și s-a schimbat din punct de vedere calitativ. La începutul secolului XX, ea se împărțea în principal între înecuri și accidente de muncă, pentru ca mai apoi să fie legată de accidentele de circulație și de frenezia vitezei. La începutul anilor '60, *Rebel fără cauză*, cu James Dean, care avea să moară la volan, devine un film-cult. Accidentele rutiere, prima cauză de deces la tineri, s-au redus astăzi grație sancționării excesele de viteză și a conducerii în stare de ebrietate, numai că li s-au adăugat accidentele datorate mersului pe role, pe skateboard-uri etc. și sporturilor extreme, asumare voluntară de riscuri ce contrastează violent cu nevoia de securitate afișată în cadrul societății. Sinuciderile sunt și ele o cauză deloc neglijabilă a mortalității în cazul tinerilor: tentativele de suicid indică o propensiune spre disperare la adolescenți, care ia astăzi o amploare nemaiîntâlnită.

În secolul al XIX-lea, călătoriile fuseseră grevate de o mortalitate ridicată. În secolul XX s-a produs explozia turismului, o industrie care, în țările dezvoltate, dă de muncă unui lucrător din zece. Turiștii de toate vârstele

[14] Alain de Broca, „Mort subite du nourrisson", în Dominique Lecourt (coord.), *Dictionnaire de la pensée médicale*, PUF, Paris, 2004, pp. 757–762.

se distrează în cele patru colțuri ale lumii. În paralel, dezvoltarea unor asigurări specializate și a unui nou tip de profesioniști, furnizorii de asistență, atestă preocuparea modernă pentru siguranță, înfiptă chiar în inima visului de exotism. Puțini călători își plătesc partea de suferințe ca, de exemplu, René Caillié (și atâția alții), care se întoarce din Tombuctu la Paris slab ca un schelet. Deși frigurile continuă să fie obsesia călătorilor, alimentată de o literatură care merge de la André Gide[15] la memorabila *Cale regală* a lui André Malraux, bolile infecțioase constituie în realitate mai puțin de o zecime din cauzele mortalității[16], în jumătate dintre situații fiind vorba de paludism. În fruntea patologiei călătorilor se situează traumatologia, cu accidentele de circulație. Repatrierile de urgență au apoi drept cauze accidentele vasculare și decompensările din unele afecțiuni psihiatrice, puțin prezente în imaginarul globe-trotterilor.

Această evoluție seculară poate fi oare considerată pe ansamblu drept triumful medicinei? Aserțiunea aceasta a făcut obiectul unor dezmințiri usturătoare din partea unui expert în sănătate publică precum britanicul Thomas McKeown și a unui filosof ca Ivan Illich, în cursul unei polemici ale cărei ecouri nu s-au stins încă[17]. Discuția rămâne deschisă, implicând rând pe rând stilurile de viață, igiena alimentară, impactul tratamentelor noi, supravegherea clinică și biologică. Să luăm exemplul infarctului miocardic, prezentat adesea ca boala secolului XX, legat de sedentarism și de stres. Incidența lui pare să fi scăzut în ultimii ani, odată cu dezvoltarea tratamentului preventiv al hipertensiunii, dar și cu diminuarea consumului de tutun și adoptarea unui regim de viață mai echilibrat (jogging și dietă). Letalitatea infarctului a scăzut și ea, ca urmare a introducerii unor medicamente performante și a cunoașterii lor atât de către specialist, cât și de către bolnav, precum și a perfecționării unor metode chirurgicale, cum ar fi dezobstruarea arterelor coronare, propusă astăzi la primul simptom amenințător.

[15] André Gide, *Voyage au Congo*, Gallimard, Paris, 1927.

[16] Anne Marie Moulin, „Cent ans d'histoire de la santé. La santé des voyageurs et des expatriés", *Bulletin de la Société de pathologie exotique*, vol. 90, nr. 4, 1997.

[17] Ivan Illich, *Némésis médicale*, Éd. du Seuil, Paris, 1975; Thomas McKeown, *The Role of Medicine: Dream, Mirage or Nemesis?*, Blackwell, Oxford, 1979.

Un fenomen tulburător se referă nemijlocit la perceperea corpului în secolul XX: este vorba despre persistența, în cadrul acestui bilanț pozitiv, a două categorii de inegalitate – inegalitatea sexelor și inegalitatea socială.

Prima, în favoarea femeilor, este o caracteristică generală, cel puțin în Europa. Generații de-a rândul, femeile au plătit cu viața rolul lor în procreație. În secolul XX, ele au beneficiat de ușurarea poverii sarcinilor și de progresele obstreticii, de ameliorarea alimentației și de extinderea școlarității la fete. La ora actuală, creșterea proporției de femei vârstnice în cadrul populației sugerează posibilitatea unui viitor matriarhat.

Cea de-a doua inegalitate constituie o surpriză, date fiind extinderea regimurilor de protecție socială în majoritatea țărilor din Europa și frecventarea spitalelor de către toate clasele sociale. La Paris, mortalitatea infantilă încă se poate dubla în funcție de categoriile profesionale sau chiar de la un arondisment la altul. În Anglia, după douăzeci de ani de medicină socială, gratuită și accesibilă tuturor păturilor sociale, concluziile raportului oficial numit *The Black Report* (de la numele autorului său, nu din cauza caracterului sumbru al concluziilor!) au fost un șoc. Clasele sociale numite inferioare continuă să aibă nevoie de eforturile de sănătate publică, de care profită în primul rând privilegiații. Această constatare a provocat o dezbatere asupra alegerii ce trebuie făcută între politici axate pe așa-numitele populații cu risc, respectiv politici globale care să mizeze pe un efect de antrenare a marii mase a populației în ceea ce privește clasele marginale. În Franța, în fața creșterii numărului de bolnavi care și-au pierdut drepturile la securitate sau nu le-au dobândit niciodată, au fost organizate consultații „de precaritate", împodobite cu numele unor artiști nonconformiști ca Baudelaire sau Richepin, autorul *Cântecului cerșitorilor*. Mulți militanți din sănătatea publică nu sunt însă de acord ca niște filiere specifice să recreeze bariera de clasă din secolul al XIX-lea și ar prefera să facă mai larg accesibil sistemul de îngrijiri existent.

Spre anul 2000, un alt element vine să se adauge la preocuparea pentru inegalitățile persistente și să tempereze optimismul contemporan.

III. Revenirea bolilor infecțioase?

În anii 1970, mai multe personaje bine intenționate anunțaseră încheierea unui ciclu istoric: nu numai sfârșitul epidemiilor, ci și al bolilor infecțioase, cel puțin în țările industrializate. Ciuma nu prea mai dădea motive să se vorbească despre ea, iar variola, care domnise pe întreaga planetă, era pe cale să dispară. Era suficient să se estimeze prețul necesar – acesta crescând incredibil de mult, ce-i drept, odată ce începeau să fie vânate ultimele cazuri. OMS acționa intens în acest sens și chiar a proclamat în 1979 eradicarea variolei.

Evenimentul, care era de fapt rezultatul unei lupte aproape milenare și a două secole de utilizare a vaccinului pus la punct de Edward Jenner, a fost considerat în epocă prototipul victoriei asupra bolilor infecțioase, legată de revoluția pastoriană. Această victorie părea să poată fi repetată oricând, cu condiția să se dispună de arma teoretică – cunoașterea „cauzei" – și de arma preventivă – vaccinul. Termenul „eradicare" s-a înscris cu litere de foc în proiectele OMS, cu atât mai ușor cu cât, datorită expansiunii economice, acestea erau realizabile financiar.

Apoi, primele eșecuri suferite în ceea ce privește paludismul[18], a cărui eradicare fusese prevăzută cu aproximație pentru anul 2000, au întunecat puțin tabloul. Speranțele puse în utilizarea fără limite a insecticidelor, confirmate în primă fază de eliberarea unor teritorii precum Corsica (1944), Algeria (1960), India sau Venezuela, s-au spulberat în fața rezistenței țânțarilor la aceste produse și odată cu conștientizarea pericolelor implicate de ele. În același timp, rezistența paraziților la tratamentele uzuale a crescut. Experții în sănătate publică păreau totuși să-și poată concentra eforturile asupra bolilor ereditare, canceroase și degenerative, când peisajul s-a schimbat brusc odată cu apariția maladiei SIDA, a cărei coincidență cu dispariția variolei a fost subliniată de multe ori.

Apariția maladiei SIDA și „emergența" unor noi viruși[19] au pus sub semnul întrebării certitudinea noastră de a fi învins complet sau aproape complet

[18] Mario Coluzzi, David Bradley (coord.), „The malaria challenges after one hundred years of malariology", *Parassitologia*, vol. 41, nr. 1-3, 1999.

[19] Stephen S. Morse, *Emerging Viruses*, Oxford University Press, New York, 1993.

bolile infecţioase. SIDA a marcat revenirea lor în imaginar, dacă nu şi în realitate: în ţările industrializate, mortalitatea cauzată de bolile infecţioase, care oscila în jurul valorii de 8%, nu a înregistrat decât o creştere de aproximativ 1%. Mai multe caracteristici dădeau însă un aspect dramatic malaidiei: extinderea ei rapidă şi masivă pe cele cinci continente, caracterul ei refractar la orice antibioterapie, evoluţia ei letală recunoscută după o fază de indecizie în privinţa pronosticului. Valul de mărturii şi de romane[20] despre SIDA a dezvăluit, în anii 1980, nevoia bolnavilor de a-şi comunica experienţa singulară şi de a da glas indignării legate de reînvierea fenomenului epidemic, îmbinată cu neputinţa terapeutică. Arta, sub toate formele ei, a simţit nevoia să stilizeze epidemia, de la filmul *Noptile sălbatice* al lui Collard până la benzile desenate difuzate în scopuri preventive şi la tablourile unui Matsushita.

Maladie transmisibilă pe cale sexuală, SIDA contrazicea întru totul eliberarea moravurilor din anii '60. Asemenea epidemiilor de altădată, era interpretată de unii ca o răzbunare divină şi făcând să reapară intoleranţa, ba chiar şi căutarea de ţapi ispăşitori. Unii epidemiologi afirmau că înmulţirea virusilor avusese loc în *backroom*-urile homosexualilor sau ale reţelelor eşanjiste, scoţând din latenţă un virus venit din adâncul pădurilor. Ipoteza originii africane[21] stârnea furia locuitorilor acestui continent. Ei replicau vehement ţărilor avansate tehnologic şi cu nivel de trai ridicat, denunţând

[20] Yves Navarre, *Ce sont amis que vent emporte*, Flammarion, Paris, 1991; Jean-Noël Pancrazi, *Les Quartiers d'hiver*, Gallimard, Paris, 1990; Gilles Barbedette, *Mémoires d'un jeune homme devenu vieux*, Gallimard, Paris, 1993; Alain-Emmanuel Dreuilhe, *Corps à corps. Journal de sida*, Gallimard, Paris, 1987; Pascal De Duve, *Corps vile*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1992; Conrad Detrez, *La Mélancolie du voyeur*, Denoël, Paris, 1986; Renaud Camus, *Elégies pour quelques-uns*, P.O.L., Paris, 1988; şi, bineînţeles, opera lui Hervé Guibert: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard, Paris, 1990; *Le Protocol compassionnel*, Gallimard, Paris, 1991; *Cytomégalovirus*, Éd. du Seuil, Paris, 1992; *L'Homme au chapeau rouge*, *Le Paradis*, Gallimard, Paris, 1992. Vezi Joseph Lévy, Alexis Nouss, *Sida-fiction. Essais d'anthropologie romanesque*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1994.

[21] Cu privire la construirea originii africane a maladiei SIDA, vezi Andrew Cunningham, Bridie Andrews (coord.), *Western Medicine as Contested Knowledge*, Manchester University Press, New York, 1997.

manipulările secrete efectuate de savanţi în laboratoarele militare şi izul de rasism al logicii ştiinţifice care îl punea pe african alături de maimuţă şi se alimenta din mitul insaţiabilului apetit sexual al negrilor. Imaginea Africii ca un redutabil pandemoniu nu s-ar fi schimbat prea mult de la celebrul roman *Inima întunericului* de Joseph Conrad, a cărui acţiune se situează tocmai pe râul Congo, unul dintre focarele epidemiei.

În Africa a apărut virusul Ebola[22], responsabil de o febră hemoragică ce devine repede mortală, antrenând mici hecatombe. Răspândirea virusului în Europa pare puţin probabilă, dată fiind fragilitatea lui în mediu. Scenariile catastrofice pe care le-a antrenat apariţia lui, ajunse pe ecranele cinematografelor prin filme ca *Apocalypse*, au contribuit însă la sentimentul de fragilitate al omului secolului XX în faţa lumii luxuriante a virusilor. Cartea lui Stephen Morse *Emerging Viruses*, apărută în 1993, şi revista cu acelaşi nume au asigurat o largă publicitate ameninţării pe care o reprezintă unii virusi latenţi, aduşi în scenă de imprudenţele ecologice. Laboratoare unde virusii sunt ţinuţi departe de orice contact, înconjurate de măsuri draconice de securitate, numite de nivel „P 4", au fost construite în Europa pentru a o proteja de germenii fără frontiere. Deşi epidemiologii au fost văzuţi o vreme ca niste inşi care agită spiritele, denunţând problemele fără să propună vreo soluţie, institutele lor au fost promovate, după modelul CDC* din Atlanta, la rangul de bastioane sanitare ale epocii moderne sau de nou zid de apărare a corpurilor. În momentul epidemiei de ciumă survenite în India în anul 2000[23], ţările bogate au uitat de bunele maniere umanitare şi s-au întors la reflexele carantinelor din trecut: embargo pe mărfuri, oprirea şi chestionarea fără menajamente a călătorilor indieni[24]. Şi asta în condiţiile în care ciuma se vindecă prin simplă antibioterapie…

[22] Laurie Garrett, *The Coming Plague: Newly Emerging Diseases in a World out of Balance*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1994.

* Centre for Disease Control – Centru de Control al Bolilor (n. tr.).

[23] Patrice Pinell (coord.), *Une épidémie politique. La lutte contre le sida en France, 1981–1996*, Paris, PUF, 2002.

[24] Laurie Garrett, *Betrayal of Trust: The Collapse of Global Public Health*, Hyperion, New York, 2000.

O „fantomă" a contribuit la pierderea iluziilor. Boală a oraşelor, favorizată de habitatul insalubru şi de lipsa de igienă, tuberculoza părea să fi fost înfrântă de un ansamblu de măsuri ce asociau vaccinul antituberculos cu depistarea prin radiografie pulmonară şi testul cu tuberculină. „Topirea pe picioare" romantică dispăruse din literatură şi din filme. La fel ca în cazul sifilisului, mulţi francezi se îndoiau chiar că tuberculoza ar mai exista pe meleagurile lor. Ajunsese să fie considerată boală tropicală, fie că subzista undeva departe, în ţările defavorizate, fie că se manifesta pe pământul Franţei la nefericiţii emigranţi. De fapt, nu a avut loc o revenire zgomotoasă, ci declinul care părea ireversibil în Europa s-a întrerupt pentru un timp. În Franţa, în 1992, cifra de incidenţă cea mai scăzută atinsă vreodată a reînceput să crească uşor (o schimbare asemănătoare survenise în Statele Unite încă din 1986!).

Stigmatizată în trecut ca boală socială, astăzi imagine sincretică a riscului ce afectează grupurile defavorizate, tuberculoza reînvie o temere socială cu atât mai iraţională cu cât tuberculosul nu poate fi identificat cu uşurinţă în mijloacele de transport în comun sau în locurile publice. Controversele asupra originii bolii la imigraţi – infecţie contractată în ţara care îi primeşte sau răbufnire a unui morb importat clandestin – reflectă îngrijorarea în faţa oceanului de sărăcie pe care graniţele Europei îl zăgăzuiesc cu greu.

Nerespectarea tratamentului favorizează nu numai recidivele, ci şi apariţia unor rezistenţe bacteriene dificil de tratat. În faţa înmulţirii la categoriile marginale a tuberculozelor rezistente la antibiotice, Statele Unite nu au ezitat să folosească, la New York, constrângerea pentru a-i trata pe bolnavi.

Cât despre vaccinul antituberculos, hulit de unii, ridicat în slăvi de alţii, încă în vigoare în Franţa – unde e obligatoriu la intrarea în colectivitate şi, în general, efectuat la naştere –, dar inexistent într-o serie de alte ţări, el rămâne cel mai controversat dintre toate vaccinurile. A dus la dispariţia meningitei tuberculoase la copii, în schimb nu a lichidat tuberculoza obişnuită la adulţi. Ar fi putut să fie abandonat în ţările industrializate dacă criza economică nu ar fi recreat condiţiile unei epoci care a fost considerată prea repede revolută. Dezbaterea pe tema obligativităţii vaccinului reflectă o cunoaştere incompletă a istoriei naturale a bolilor. Cum dobândeşte corpul

o rezistenţă specifică? La ce anume trimit diferenţele individuale? Dilema referitoare la ceea ce este înnăscut şi, respectiv, dobândit, formulată cu ajutorul ultimelor concepte ştiinţifice la modă şi al tehnicilor de ultimă oră, revine în mod regulat pentru a exprima perplexitatea în faţa diversităţii destinelor biologice şi dificultăţile unei politici generale de sănătate publică.

Se opun aşadar două istorii ale secolului XX: cea a unui progres continuu care se exprimă în cifre demografice, cu prelungirea speranţei de viaţă şi dispariţia treptată a bolilor infecţioase, şi o a doua istorie în care omul, confruntat cu o creştere a incidenţei cancerelor şi cu revenirea bolilor infecţioase, departe de a fi un magician triumfător, se zbate într-o lume aflată în echilibru instabil, mişunând de microbi, a cărei complexitate a ignorat-o.

IV. SIDA

SIDA ocupă un loc aparte în istoria corpului în secolul XX, deşi nu a marcat decât ultimele două decenii ale acestuia. Ca şi sifilisul, legat de explorarea Lumii Noi, ca şi holera, legată de accelerarea transporturilor şi de expansiunea colonială, SIDA a însemnat o dezminţire usturătoare pentru un secol care pretindea să facă să dispară bolile infecţioase. Această maladie a aruncat o umbră asupra libertăţii sexuale, a bulversat obiceiurile şi tradiţiile savanţilor şi ale oamenilor obişnuiţi, a ilustrat măreţia şi limitele ştiinţei.

SIDA ocupă aşadar un loc aparte în istoria corpului. Ea a confirmat medicalizarea tot mai accentuată a societăţii, marcând în acelaşi timp o cotitură esenţială. În trecut, s-a propus crearea unor canale de televiziune medicale accesibile doar profesioniştilor. Dezbaterile ştiinţifice cele mai ezoterice s-au desfăşurat însă pe scena publică. În agitaţia declanşată de moartea tinerilor, barierele tradiţionale au cedat, asociaţiile i-au somat pe medici să spună şi să facă totul, au pus întrebări şi au cerut răspunsuri. Dacă diagnosticul lui Michel Foucault, dispărut la începutul epidemiei, în 1984, a fost ascuns un timp marelui public, boala şi moartea, observabile în direct, au invadat în schimb micul ecran. Decesul unor vedete şi implicarea

unor artişti şi a unor sportivi celebri, precum baschetbalistul Magic Johnson, au contribuit la această pierdere a intimităţii.

Descoperirea maladiei SIDA, care a infirmat infailibilitatea ştiinţei, este totuşi opera acesteia din urmă. „I"-ul din numele său a fost dat de o ştiinţă biologică născută în secolul XX, imunologia (imunitate însemnând iniţial apărare împotriva microbilor). Primele cazuri nu au fost observate, ci deduse din statisticile epidemiologilor. La sfârşitul anilor '70, Centrele de Control al Bolilor din Atlanta, Statele Unite, au fost alarmate de creşterea puternică a consumului unui medicament de excepţie destinat pe de o parte sugarilor născuţi prematur, al căror organism nu reuşea să se apere împotriva microbilor, iar pe de altă parte persoanelor supuse unor chimioterapii agresive. Pentru aceşti „imunodepresivi" fără cauză cunoscută se elaborează ipoteza unei imunodepresii „esenţiale" care ar fi responsabilă de simptome: febră, slăbire, diaree. Afecţiunea este denumită sindromul imunodeficienţei dobândite sau SIDA, un termen care se răspândeşte în întreaga lume odată cu maladia.

Conceperea sistemului imunitar ca garant al integrităţii corpului rămăsese o abstracţie ţinând de domeniul specialiştilor până în momentul în care maladia a venit să-l personifice. Ravagiile provocate de SIDA au arătat ce înseamnă prăbuşirea imunităţii. În fotografii, silueta emaciată devine sinonimă cu diagnosticul în publicitatea prevenţiei. De la lepră şi sifilis, cunoscute pentru desfigurările pe care le provoacă, nici o boală nu a mai afectat atât de public corpul. SIDA este în primul rând o maladie a pielii. În filmul *Noptile sălbatice*, unde chipul actorului din rolul principal rămâne neatins de la început până la sfârşit, concreteţea maladiei este marcată de o mică leziune pe antebraţ. A arăta pielea este un mod de a sugera dereglarea sistemului imunitar în interiorul corpului.

Cele mai mari laboratoare din lume încearcă să depisteze un microorganism care capătă numele maladiei, HIV (virusul imunodeficienţei umane). Pe teren, SIDA provoacă spaima în faţa epidemiei, plus angoasa specifică unei boli cu transmitere sexuală. De teama contagiunii, unii medici refuză să acorde asistenţă, iar unele familii îşi abandonează membrii bolnavi. Seringa umplută cu sânge contaminat devine o armă cu care se poate efectua un şantaj sau comite o sinucidere[25]. În panica din anii '80, militanţii revoltaţi încearcă să redefinească o gestionare modernă a corpului epidemic[26]. Sunt respinse punerile sub carantină şi „sidatoriile". Este respinsă şi căutarea de ţapi ispăşitori. În schimb, se doreşte organizarea unei prevenţii raţionale, cu participarea tuturor.

SIDA a antrenat o mobilizare socială nemaiîntâlnită în faţa unei puteri medicale considerate timorate sau tradiţionaliste. Noi parteneri – asociaţii – se impun în întrunirile de consultare a tuturor părţilor implicate şi în reuniunile ştiinţifice, adresându-se mijloacelor de comunicare în masă. În marile capitale, mii de persoane participă la congrese unde, pe ecrane uriaşe, sunt proiectate scene din viaţa sexuală şi se discută detaliat despre *safe sex*. Realitatea corpurilor bolnave irupe în mijlocul discursului ştiinţific cu o putere nemaivăzută, iar experienţa maladiei SIDA se răsfrânge şi asupra altor boli, ai căror reprezentanţi se organizează mai mult de acum înainte, repunând în discuţie dependenţa lor faţă de corpul medical[27].

În cursul ultimilor ani, noile tratamente antivirale apărute după cel cu AZT (zidovudină) au transformat SIDA într-o maladie cronică gravă, dar care îi lasă bolnavului tot mai mult timp de trăit. Dacă ea rămâne o dramă în Lumea a Treia, unde epidemia depopulează şi dezorganizează regiuni întregi, în schimb în ţările industrializate este pe cale să devină o boală infecţioasă obişnuită. Corpul nu mai este un „oraş deschis": cu ajutorul noilor tratamente antiretrovirale, el este, dacă nu vindecat, cel puţin capabil să preia iniţiativa şi să menţină activ sarcina virală la un nivel nedetectabil în laborator. Albert Camus a afirmat în *Ciuma*: „Toată lumea este mai mult sau mai puţin bolnavă de ciumă, toţi suntem nişte ciumaţi, însă e nevoie de multă voinţă ca să n-o transmiţi, iar uneori oboseala ne înfrânge şi atunci ciuma se răspândeşte." De la reîntâlnirea cu epidemia mortală, ne întoarcem la o iniţiere în boala cronică, în care subiectul se situează în prim-plan.

[25] Monique Mastorakis, „Zazie pas beau", manuscris transmis de către autor, 1997.
[26] Willy Rozenbaum, *SIDA: réalités et fantasmes*, P.O.L., Paris, 1984.
[27] Steven G. Epstein, „Impure science, AIDS, activism and the politics of knowledge", teză de doctorat, University of California, Berkeley, 1993.

V. Inventarea bolilor cronice

Această categorie nouă este tocmai aceea pe care declinul bolilor infecţioase o adusese în atenţia cercetării şi a puterilor publice. În mod semnificativ, după cel de-al Doilea Război Mondial, epidemiologia a început să acorde mai puţină atenţie bolilor infecţioase – cărora le datora numele – şi să se intereseze de bolile cronice: cardiovasculare (hipertensiune, arterită, tulburări ale ritmului cardiac), reumatismale, endocrine şi canceroase. Desigur, bolile cronice fuseseră cunoscute şi în secolele precedente: Fontenelle, Voltaire şi mulţi alţii au fost suferinzi celebri, iar medicii care i-au îngrijit au trăit de pe urma lor. Cunoaşterea medicală le-a popularizat însă pe scară largă. Până şi pe tarabele negustorilor de plante medicinale şi în farmaciile aşa-numitelor medicine alternative, clasificarea bolilor, eclectică, face de acum înainte apel la noţiuni precum infecţie urinară, diabet sau hipertensiune, în aceeaşi măsură în care apelează la noţiunile comune de oboseală, durere de cap sau... reumatism (termen de origine savantă, dar ajuns de multă vreme în domeniul public).

Boala cronică înseamnă îndelunga convieţuire a pacientului cu insuficienţa funcţională a unui organ[28]. Identificarea foarte multor anomalii, la graniţele unei normalităţi cu contururi tot mai vagi, îl aduce pe bolnav la un grad de intimitate cu medicina altădată necunoscut. Fie că este vorba despre o boală depistată câteodată chiar înainte de naştere, cum ar fi hemofilia[29], în primii ani ai copilăriei, ca mucoviscidoza sau majoritatea miopatiilor, fie mai târziu, ca hipertensiunea şi diabetul, diagnosticul inaugurează o reorganizare a vieţii de zi cu zi, o medicaţie permanentă sau cel puţin o supraveghere regulată. Pacientul învaţă să-şi integreze particularitatea în proiectul său de viaţă şi în propria-i imagine.

Un mod de viaţă ce implică recurgerea la tehnici şi la medicamente specifice le permite celor care suferă de boli fatale să supravieţuiască.

[28] Pierre Aiach, Alicia E. Kaufmann, Renée Waissman, *Vivre une maladie grave*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1989.

[29] Danièle Carricaburu, *L'hémophilie au risque de la médecine*, Anthropos, Paris, 2000.

Doar două exemple: insuficienţa renală terminală şi hemofilia. Cea de-a doua este o anomalie care ţine de problemele de coagulare a sângelui; antrenând o predispoziţie spre hemoragii care perturbă existenţa cotidiană, ea poate să pună capăt vieţii destul de repede. Până în secolul XX, hemofilii ajungeau rareori la vârsta adultă. Singura soluţie pentru ei era să evite şi cele mai mici traumatisme într-o viaţă trăită „la ralanti". Practica transfuziilor de factori anticoagulanţi le-a schimbat existenţa, înainte de dramaticul accident de parcurs reprezentat de contaminarea sângelui.

Insuficienţa renală terminală, caracterizată de distrugerea definitivă a rinichilor, marchează un alt tip de dependenţă faţă de medicină. Consecinţă rapidă a unei hipertensiuni maligne, rezultat al unei intoxicaţii acute sau efect târziu al unei malformaţii congenitale a rinichilor, această boală era o condamnare la moarte până în 1940, când se inventează un aparat de epurat sângele, construit de Kolff în Olanda. Dializa cronică se dezvoltă începând din 1958, în Statele Unite, dar şi în alte ţări.

Punctul comun în cadrul unor boli atât de diferite este supunerea la o serie de proceduri menite să asigure supravieţuirea. Bolnavul devine partenerul expertului şi îşi completează cunoaşterea livrescă prin lucrurile pe care le învaţă singur: hemofilul ştie să detecteze epanşamentul de sânge în propriile articulaţii înaintea medicului, iar suferindul de insuficienţă renală învaţă, între două dialize, să-şi alcătuiască regimul alimentar sărac în potasiu. Aventura rezidă în descoperirea unui corp supus unor condiţii-limită: cu preţul unei respiraţii mai scurte şi mai precipitate, un dializat poate trăi cu 5 grame de hemoglobină, pe când cantitatea necesară în mod normal este de 14–15 grame. Experienţa unui destin de excepţie este însoţită de dorinţa de a fi la fel ca toată lumea. Accesul la competiţiile sportive, care marchează estetica secolului XX, desăvârşeşte integrarea socială. Jocurile Olimpice ale persoanelor cu handicap, unde oameni fără picioare învinge la alergare oameni normali, maratoanele persoanelor cu grefă cardiacă sau participarea hemofililor la activităţi care altădată le erau interzise, precum schiul nautic ori paraşutismul, exprimă o voinţă de normalizare prin intermediul performanţei.

Corpul devine obiectul unor permanente negocieri cu normele enunţate de puterea medicală. Unii bolnavi, supuşi în mod regulat dializei renale, rezolvă problema propriei autonomii evadând prin somn pe durata întregii şedinţe şi delegând supravegherea echipei medicale. Alţii adoptă o atitudine diametral opusă: supraveghează gesturile infirmierei, gata să intervină în caz de eroare, se informează în legătură cu testele lor biologice etc. Aceştia sunt şi cei care aleg să se „înţepe" singuri pentru ca sângele lor să treacă în aparatul ce le asigură epurarea extracorporală.

Spitalizarea la domiciliu, organizată în cele mai multe ţări, exprimă aceeaşi revendicare de autonomie. Dializa renală la domiciliu, apărută în anii 1960, a însemnat pentru nişte cetăţeni ca toţi ceilalţi iniţierea în utilizarea unei aparaturi complexe şi manipularea sângelui trecând peste temerile obişnuite. Categorii tot mai numeroase de bolnavi, încurajate de autorităţile dornice să reducă costurile, încep tratamente la domiciliu, cum ar fi perfuziile cu antibiotice în cazul mucoviscidozei[30], în ciuda tehnicităţii lor rebarbative.

VI. Corpul şi maşina

Corpul omenesc începe să fie din ce în ce mai legat de maşină, de automatul cu care se aseamănă. Descartes afirma în secolul al XVII-lea: „Pretun că trupul nu e altceva decât o statuie sau o maşină din lut pe care Dumnezeu o face neliăsând nimic la voia întâmplării."[31] Secolul XX a cunoscut un salt fără precedent în utilizarea aparatelor menite să remedieze incapacitatea unor funcţii izolate ale corpului, fie că este vorba doar de depăşirea unui moment dificil – insuficienţă renală sau respiratorie acută, come de diverse origini etc. –, fie de conviețuirea reală cu astfel de insuficienţe.

[30] Jeannine Bachimont, *Entre soins spécialisés et soins profanes, gérer une maladie infantile chronique à domicile. Le cas de la mucoviscidose*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002.

[31] René Descartes, *Traité de l'Homme*, în *Oeuvres complètes*, Charles Adam, Paul Tannery (ed.), vol. XI, Cerf, Paris, 1910, p. 119.

Apare un nou profesionist, inginerul, care inventează sau perfecţionează maşinile şi care urmăreşte totodată patologia, fiindcă maşinile se defectează, se uzează şi se dereglează.

Principiile reanimării au fost enunţate la mijlocul secolului XX. Cu siguranţă, funcţiile vitale erau cunoscute în linii mari de multă vreme, ca şi parametrii lor, cum ar fi procentajul de oxigen şi cel de gaz carbonic în sânge, şi legile de care depinde compoziţia „mediului interior" atât de drag lui Claude Bernard. Fiziologii învăţaseră pe animale să menţină respiraţia şi circulaţia în mod artificial, însă ezitau să trateze până la capăt corpul omenesc ca pe o maşină. Ce sens are să intervii, atunci când cauza insuficienţei respiratorii, cardiace sau renale este fie necunoscută, fie inaccesibilă? Maşinismul şi-a găsit mai întâi justificarea morală şi ştiinţifică în aplicarea sa în situaţii reversibile, cum ar fi insuficienţa respiratorie consecutivă paraliziei muşchilor (susceptibilă de regresiune), în poliomielită, de exemplu.

Cu toate ambiguităţile lui, termenul de „reanimare" a fost preferat celui de „reînviere", cu o prea mare conotaţie religioasă. Ce înseamnă de fapt a lega spiritul (*animus*) de corp sau a aduce înapoi sufletul (*anima*) care îşi lua adio de la lume? Reanimarea cuprinde toate metodele de asistare a corpului bolnav care implică o dependenţă faţă de aparate şi medicamente ce menţin presiunea arterială, asigură alimentaţia pe cale venoasă etc. Ea se bazează pe următoarea descoperire: cauze diferite – infecţioase, traumatice, tumorale – duc la acelaşi rezultat, şi anume suspendarea provizorie sau prelungită a unei funcţii esenţiale. În reanimare nu se mai poate vorbi de boală, în sensul în care boala este un efort pe care îl face organismul însuşi pentru rezolvarea unei probleme sau a unui conflict, fiindcă aparatele preiau ştafeta şi antrenează corpul pasiv.

În ciuda bunelor intenţii ale medicilor, patul de reanimare a putut fi comparat cu o răstignire în care corpul este pângărit: expus privirilor sub o lumină crudă, dezgolit, legat de mâini şi de picioare, încălușat prin intubaţie, martirizat de canule şi drenuri. Această pierdere a simţurilor şi a libertăţii a determinat o serie de asociaţii să se apere împotriva unor tratamente considerate înjositoare. Laureatul Premiului Nobel Peter Medawar, reanimat după o hemiplegie masivă survenită în timpul uneia dintre

conferinţele sale, mărturiseşte însă că, deşi afazic şi incapabil să comunice cu cei din jur[32], auzea totuşi cu un sentiment de recunoştinţă agitaţia celor care-l ajutau să lupte cu moartea.

Asimilate la început cu nişte organe artificiale (precum „plămânul de oţel" din anii '60), aparatele devin ulterior mai abstracte şi fac apel tot mai mult la informatică şi la programele acesteia. Odată cu dezvoltarea inteligenţei artificiale, bazată în mare măsură pe analogia dintre creier şi calculator, maşina îşi ameliorează performanţele. Cipurile implantate în sistemul nervos îi vor face, poate, să meargă din nou pe cei paralizaţi. Intervenţia crescândă a maşinismului medical marchează extinderea laboratorului de experienţe la dimensiunile întregii societăţi.

VII. Corpul omenesc ca obiect al experimentului[33] sau societatea-laborator

Prezentată adesea ca un imperativ recent, experimentarea pe om este de fapt înscrisă în tradiţia medicală. În secolul al XVI-lea, înfruntându-i pe partizanii anticilor, Ambroise Paré a pledat pentru inovaţia terapeutică, invocând necesitatea de a inventa în faţa unor flageluri care n-au mai fost cunoscute. În manifestul său din 1847, Claude Bernard a făcut din experimentare un sinonim al progresului medical. Desigur, savanţii dispuneau în laborator de o adevărată grădină zoologică, incluzând specii apropiate de om, cum ar fi maimuţa. Totuşi, trebuia să se facă saltul şi să se treacă la om.

La începutul secolului XX, un program de experienţe pe om, expresie care creează astăzi atâta stânjeneală, a fost revendicat de medici ca sinonim cu puterea, şi nu cu abuzarea de această putere, mergând până la ignorarea importanţei unui consimţământ. Medicii se izolau împreună cu corpul „interlocutorilor", într-o întâlnire cu uşile închise în care se fereau atât de puterea

[32] Peter B. Medawar, *Memoir of a Thinking Radish. An Autobiography*, Oxford University Press, Oxford, 1986.

[33] Susan Lederer, *Subjected to Science. Human Experimentation in America before the Second World War*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995.

politică, cât şi de judecători, bănuiţi că ar atenta la libertatea savantului şi consideraţi incapabili să înţeleagă mizele intelectuale şi umanitare ale practicilor sale. Drept urmare, experienţele au mers repede. Preţul l-au plătit deseori săracii, minorităţile[34], colonizaţii, femeile şi copiii, militarii – pe scurt, persoanele cu cel mai redus grad de independenţă. Ancheta asupra catastrofei produse în 1929 la Lübeck (circa o sută de copii au murit după ce au fost vaccinaţi împotriva tuberculozei) a dezvăluit că, în faţa reticenţelor burgheziei, medicii însărcinaţi cu campania de vaccinare începuseră cu familii sărace, pe care o mică sumă de bani le făcuse să fie mai puţin curioase în privinţa produsului inoculat[35].

Prezentă şi în cabinetul simplului medic, febra experimentală şi-a atins deplina dezvoltare în spital, observatorul privilegiat al maladiilor, care primeşte efective tot mai mari de bolnavi şi se deschide definitiv, între cele două războaie mondiale, claselor înstărite. Medicii se consacră şi experimentării pe propria persoană. Parazitologii înghit paraziţii pe care-i studiază sau se lasă înţepaţi de insecte. Pastorienii dau exemplu, înghiţind „sucuri" de microbi şi scăpând cu bine din tot felul de proceduri îndrăzneţe, sacrificiu ce-i încurajează, fără doar şi poate, în tendinţa de a experimenta pe pacienţi. Chiar şi astăzi se mai întâmplă ca unii biologi să-şi injecteze propriile preparate.

Literatura atestă totuşi o rezistenţă socială recurentă faţă de întreprinderea experimentală a medicilor. Temerile şi fantasmele publicului au fost alimentate de dezvăluirile unor foşti studenţi la medicină precum Léon Daudet, care descrie în *Les Morticoles** (1894) nebunia ucigaşă a breslei. Tema savantului nebun s-a bucurat de mare succes până la al Doilea Război

[34] *Idem*, „The Tuskegee syphilis study in the context of American medical research", *Sigerist Circle Newsletter*, nr. 6, 1994, pp. 2–4.

[35] Istoria a reţinut posibilitatea contaminării accidentale a vaccinului cu bacilul tuberculozei, şi nu nedreptatea de clasă. Christian Bonah, Étienne Lepicard, Volker Roelcke (coord.), *La Médecine expérimentale au tribunal*, Ed. des Archives contemporaines, Paris, 2004.

* Locuitorii unei ţări imaginare („la Morticolie", de la *mors, -tis*, „moarte", şi *colere*, „a cultiva") unde medicii au puteri depline (n. tr.).

Mondial în spectacolele teatrului Grand-Guignol, specializat în scene de groază unde sângele curgea în valuri. În piesa lui André de Lorde *O lecţie la Salpêtrière* (1908), un intern profită de o hipnoză pentru a stimula creierul unei tinere care, în urma unui accident, are cutia craniană deschisă. Tânăra se trezeşte, vede că are un braţ paralizat şi se răzbună pe intern aruncându-i acid în faţă. Alfred Binet, părintele testului numit „al lui Binet-Simon" de măsurare a coeficientului de inteligenţă, pune în scenă un neurolog care visează să reînvie morţii cu ajutorul electricităţii. Când fiica sa moare, acesta încearcă să-i conecteze nişte electrozi pe cord şi moare strangulat de mâinile ei, încleştate printr-o contractură reflexă[36].

Juriştii au reacţionat la intervenţiile abuzive ale medicilor asupra „corpului" societăţii şi au opus în mod constant ezoterismului ştiinţei invocarea legii: Codul Civil, care nu are nici o legătură cu cercetarea, poate servi totuşi la calificarea responsabilităţilor puse în joc prin exercitarea ordinară şi extraordinară a unei profesii, chiar şi atunci când această profesie este medicina.

Şi totuşi, paradoxal, în secolul XX, datorită speranţelor date de noile terapeutici – vaccinuri şi seruri în jurul anului 1900, prelevări de organe, insulina şi hormonii după 1920, medicamente antiinfecţioase, de la Salvarsan (contra sifilisului) până la sulfamide (1930) şi antibiotice (penicilina, 1942; streptomicina, 1947) –, medicii au reuşit să obţină în ceea ce-i priveşte adoptarea oficială a doctrinei legale a „obligaţiei de mijloace", şi nu de rezultate. Ei subliniau astfel marja de incertitudine a propriilor cunoştinţe şi dificultatea de a standardiza practicile medicale, mai ales din cauza variabilităţii de la un individ la altul a reacţiilor organismului.

De la încercarea lui Pierre Louis, în 1830[37], de a introduce calculul numeric în medicină, medicii au opus necontenit colectării de date, considerate prin definiţie imposibil de evaluat din cauza lipsei unei măsuri comune, primatul experienţei singulare bine făcute. În a doua jumătate a secolului, cultul „bolnavului de excepţie" sau al cazului privilegiat a lăsat în cele din

[36] André de Lorde, Alfred Binet, *L'Horrible Expérience* [Paris, Grand-Guignol, 29 noiembrie 1909], G. Oudet et M. Viterbo, Paris, 1910.

[37] Alain Desrosières, *La Politique des grands nombres. Histoire de la raison statistique*, La Découverte, Paris, 1993.

urmă locul calculelor efectuate pe populaţii organizate în „cohorte" şi epidemiologiei care face apel la modelizare şi la matematică. Astăzi, medicii sărbătoresc sfârşitul coşmarului empiric şi apariţia unei ştiinţe întemeiate, în sfârşit, pe dovadă – *evidence based*.

Considerată mai necesară ca niciodată, experimentarea pe om se desfăşoară de acum în cadrul testelor clinice, prezentate ca apogeul unui lung proces de obiectivare a corpului[38]. Aceste teste se caracterizează prin împărţirea aleatorie (tragere la sorţi) a pacienţilor în eşantioane supuse la tratamente diferite şi prin aşa-numita situaţie de dublu orb (sau de dublă ignorare) – a bolnavului şi a medicului – în ceea ce priveşte realitatea medicamentului administrat, dozarea şi natura acestuia (deoarece în cazul eşantionului de control se foloseşte în general un placebo). Astfel, în numele obiectivităţii, medicul se vede văduvit de acea relaţie aparte pe care o pusese în centrul practicii sale şi care îi evidenţia intuiţia şi carisma terapeutice.

Pentru a demonstra un efect, statisticile impun criterii exigente: testele clinice sunt mari consumatoare de oameni şi trec dincolo de graniţe. În societatea-laborator, comitetele însărcinate să vegheze la respectarea persoanelor care se supun cercetărilor reprezintă contraponderea imaginată de către legiuitor. Doctrina aşa-numitului consimţământ avizat tinde să restabilească o anumită simetrie şi reciprocitate în relaţiile medic–bolnav, pe care Louis Portes, preşedinte al Consiliului Ordinului*, le definise în 1947 ca pe o întâlnire între o încredere şi o conştiinţă (bolnavul fiind calificat drept incapabil să discearnă, pasiv şi suferind). Contractul ia locul încrederii, cunoaşterea este împărtăşită, iar responsabilitatea mai bine delimitată. În Franţa, o hotărâre a Curţii de Casaţie a răsturnat în 1996 o situaţie străveche: dacă înainte dovedirea greşelii cădea exclusiv în sarcina pacientului, de acum medicul are obligaţia să aducă dovada că a furnizat toate informaţiile necesare! Această hotărâre a pus capăt impunităţii medicului. Ea poate

[38] Harry Marks, *La Médecine des preuves. Histoire et anthropologie des essais cliniques*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, col. „Les Empêcheurs de penser en rond", 1999; Louis Portes, *À la recherche d'une éthique médicale*, Masson, Paris, 1954.

* Ordinul Medicilor, organism profesional, administrativ şi jurisdicţional de control şi apărare a profesiei medicale în Franţa (n. tr.).

cum ar fi calea intravenoasă, utilizată, mai ales în Germania, cu barbituricele firmei Bayer. Folosirea căii rectale s-a bucurat, cu bromurile (Rectanolul), de un interes efemer; ea a fost, probabil, abandonată înainte de a fi complet pusă la punct: gestul nu prea evoca adormirea blândă, ca în cazul anesteziei pe cale respiratorie. Alegerea tehnicii şi a drogului era determinată aşadar de raţiuni deopotrivă culturale şi ştiinţifice. Pentru anesteziile locale, cocaina, care a fost utilizată pentru prima oară de oftalmologul Carl Koller în 1884, a fost înlocuită cu un derivat, xilocaina (1948), folosită şi azi pe scară largă în stomatologie şi în intervenţiile de scurtă durată.

Revoluţia din perioada postbelică şi-a avut originea într-o schimbare radicală chiar în modul de a concepe anestezia. Până atunci, una şi aceeaşi substanţă permitea să se obţină atât pierderea cunoştinţei şi a sensibilităţii, cât şi relaxarea musculară indispensabilă în majoritatea intervenţiilor. Aceste roluri au revenit atunci unor droguri diferite: morfina şi derivaţii ei calmează durerea; un medicament din categoria barbituricelor (Pentotalul a fost descoperit în 1934) asigură hipnoza; o otravă bine cunoscută, curara, naturală sau sintetizată, produce relaxarea musculară. Trei familii de droguri cunoscute încă de la începutul secolului XX, iar în unele cazuri chiar de mai multă vreme! Anestezistul adaptează proporţiile lor în funcţie de situaţie: un pansament dureros, de exemplu, nu necesită aceiaşi paşi ca o intervenţie digestivă.

La acest triptic anestezic se adaugă neurolepticele (Largactilul a fost descoperit în 1939) pentru a asigura stabilitatea pulsului şi a tensiunii arteriale. Preocuparea de a proteja organismul de efectele şocului operatoriu duce la propunerea hibernării artificiale: refrigerarea se bucură de un oarecare interes şi ilustrează intrarea corpului în medicina-ficţiune. Graţie unui cocteil de droguri savant dozate, toate stările intermediare între somn şi veghe devin posibile, ceea ce introduce ideea de anestezie fără anestezic, adică de păstrare a cunoştinţei, disociată de durere.

În perioada interbelică, atunci când bolnavii refuzau o intervenţie pe care chirurgii o considerau oportună şi urgentă, aceştia din urmă nu ezitau să impună o anestezie şi să-i adoarmă împotriva propriei voinţe. Chiar şi acceptată de bunăvoie, pierderea cunoştinţei este traumatizantă, bolnavul simţindu-se lăsat pe mâinile chirurgului fără nici o apărare, cu mâinile şi

picioarele legate. Unii dintre cei operaţi se tem de efectele unui drog care i-ar putea face să destăinuie secrete: un bolnav, acuzat în trecut de uciderea propriei soţii, îi spune chirurgului chiar înainte să adoarmă: „Deci, domnule doctor, ăsta-i serul adevărului, nu?"

Somn anormal, somn fără vise, susţin puţinele studii fiziologice consacrate anesteziei. Cu toate acestea, una dintre primele bolnave adormite cu eter se plângea „că a fost trezită şi că s-a întors printre oameni; în timpul somnului, se credea cu Dumnezeu şi cu îngerii, pe care îi vedea în jurul ei"[41]. În momentul când se trezesc, pacienţii operaţi au uneori halucinaţii, care nu sunt poate decât amplificarea confuziei trecătoare observate în cursul trezirii obişnuite. Astfel, rănitul căruia i s-a spălat faţa cu apă din belşug pentru dezincrustarea gudronului se trezeşte strigând că cineva vrea să-l înece. Cel mai adesea, somnul pare ocazia unei vizite în lumea cealaltă şi, lucru cât se poate de firesc, la trezire, anestezistul e luat drept sfântul Petru.

Experienţa anesteziei s-a banalizat în secolul XX. Ea însoţeşte tot mai frecvent mici intervenţii, inclusiv sub forme ambulatorii. Familiaritatea cu anestezia întăreşte refuzarea durerii operatorii. Drept urmare, se uită riscul, care există totuşi: un deces la 8 000 de intervenţii. Multă vreme, chirurgii au avut tendinţa să minimalizeze sau chiar să eludeze durerea pacienţilor. Cu atât mai mult în cazul femeilor care năşteau, a căror durere era considerată fiziologică, dacă nu chiar legată de blestemul biblic. În 1847, Magendie exclama: „Durerea are întotdeauna utilitatea ei. Ce se va întâmpla cu femeia în travaliu dacă îi luaţi durerile necesare pentru ducerea la bun sfârşit a naşterii?"[42] În ciuda celebrei anestezieri a reginei Victoria, practica obstreticii nu s-a schimbat decât puţin până la mijlocul secolului XX, când aşa-numita metodă a naşterii fără durere a marcat disocierea durerii de maternitate. Metoda fusese concepută pe baza unei pregătiri psihopedagogice prin care

[41] „Note adressée par M. Laugier, chirurgien de Beaujon, dans laquelle il décrit avoir réalisé une amputation d'une jeune femme sous éther", *Bulletin de l'Académie de médecine*, luni, 25 ianuarie 1847.

[42] François Magendie către Academia de Ştiinţe, 1 februarie 1847, *Gazette médicale de Paris*, seria a 3-a, 1847, vol. II, nr. 6, 6 februarie 1847, p. 111.

femeia ajungea să conceptualizeze şi să-şi domine suferinţa fără ajutorul vreunui medicament. Lansată în Uniunea Sovietică, ea se inspira din lucrările lui Ivan Pavlov despre condiţionare şi a fost difuzată ca instrument de propagandă politică şi ideologică: sufereai mai mult sau mai puţin după cum votai cu dreapta sau cu stânga. Militantele feministe s-au entuziasmat, în schimb alţii rămâneau sceptici cu privire la posibilitatea de a elimina „suferinţa plăcută". Mişcarea fusese însă declanşată.

În ultimii douăzeci de ani, anestezia peridurală, cunoscută totuşi încă din Primul Război Mondial, a fost utilizată pentru a disipa durerile legate de expulzarea fătului. Ea constă în injectarea unui anestezic în lichidul cefalo-rahidian, între două vertebre, antrenând insensibilizarea electivă a părţii inferioare a corpului. Metoda a făcut obiectul unor dezbateri aprinse asupra legitimităţii unei intervenţii care vizează exclusiv durerea, ceea ce indică foarte clar alegerea pentru societate pe care o implică decizia. Ea s-a răspândit astăzi în aşa măsură încât este văzută ca o naştere „modernă", chiar dacă unele mame îşi proclamă ataşamentul faţă de modul eroic şi tradiţional de a naşte.

Secolul XX nu s-a grăbit să se ocupe de durere atunci când aceasta rezumă singură boala, ca în cazul migrenei sau al anumitor nevralgii, şi nici să exploreze toate metodele ce ar permite atenuarea ei[43]. În ultimii douăzeci de ani, tratarea durerii s-a bucurat de mai multă atenţie în învăţământul universitar. Centre specializate în durerile rebele propun o gamă de tratamente ce reflectă diverse poziţii teoretice. Pentru unii, tratarea durerii ţine înainte de toate de un cocteil de medicamente, speculând posologiile şi combinaţiile. Pentru alţii, ea impune o asumare globală a compusului indisociabil corp-minte, cu participarea activă a bolnavului la controlarea suferinţei sale.

Gestionarea durerii completează evantaiul medicalizării şi extinde puterile-cunoştinţe ale medicilor într-un domeniu foarte intim, unde durerea are sau nu un sens. Thérèse Martin, care a murit în 1897 de tuberculoză

[43] Isabelle Baszanger, *Douleur et médecine. la fin d'un oubli*, Éd. du Seuil, Paris, 1995.

la mănăstirea carmelitelor din Lisieux, a fost canonizată în 1950 şi proclamată doctor în teologie de către Biserica Catolică pentru că a propovăduit acumularea de merite prin acceptarea durerii cotidiene – „calea cea mică". Cu toate acestea, patru ani mai târziu, adresându-se direct anesteziştilor cu prilejul unui congres ţinut la Roma, Papa Pius al XII-lea a pus capăt unei tendinţe doloriste a creştinismului şi a deschis calea colaborării între profesioniştii în domeniul durerii, recunoscând că este legitim să iei un analgezic, chiar şi pentru o simplă durere de cap. Dezvoltarea sectelor harismatice şi, pe de altă parte, diversificarea căilor terapeutice ne fac totuşi astăzi să ne imaginăm că publicul continuă să ceară alinarea suferinţelor sale de la instanţe foarte diverse, în care elementul religios este în continuare prezent.

Durerile agoniei, prezente înainte în literatură şi pictură mai mult decât în discursul medical, au făcut obiectul aceleiaşi descoperiri ca şi durerea-maladie. Crearea de centre de îngrijiri paleative, destinate exclusiv aşa-numiţilor bolnavi terminali, a coincis cu recunoaşterea de către medicină a renunţării la intenţia curativă. Revendicarea de „a muri demn" marchează un moment crucial al reapropierii individuale a corpului. Profesioniştii acceptă să uite reanimarea, să facă mai uşoare şi mai bogate ultimele momente ale vieţii, poate şi să le descopere potenţialităţile. Un dialog desfăşurat înainte doar pe furate între bolnav şi medic, în pragul incognoscibilului, este în curs de explorare.

IX. Singularitatea corpului recunoscută de către ştiinţă

Gestionarea personalizată a durerii ilustrează „stranietatea legitimă" (René Char) a individului. Fiecare om are un destin al său şi nu seamănă cu nici un altul. Corpul participă la această aventură. El nu este doar un „principiu de individuaţie"[44], cum scria sociologul Émile Durkheim, parafrazându-l pe Aristotel. Corpul este un mijloc unic de exprimare, de acţiune şi retoric,

[44] Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Paris, 1968, p. 386.

de seducţie şi de respingere, vector fundamental al fiinţei-în-lume a omului. Sufletul nostru nu sălăşluieşte în corp ca un căpitan pe corabia lui, cum bine observase Descartes, ci intră într-un raport de intimitate cu el, diferenţiind pentru totdeauna „corpul meu" de al Celuilalt. În 1935, martor la criza gândirii europene, Husserl[45] cheamă la o raţionalitate care să perceapă unitatea corpului şi a gândirii şi să o exploreze prin operaţiuni concrete. Fenomenologii contemporani au dezvoltat noţiunea de „corp propriu" pentru a o opune corpului obiectivat şi anonim din ştiinţă. Etnologul Maurice Leenhardt povesteşte în *Do Kamo* că, întrebându-l pe un bătrân melanezian despre impactul valorilor occidentale asupra societăţii lui, a primit următorul răspuns sibilinic: „Voi ne-aţi adus corpul."[46] Faptul de a singulariza corpul s-ar înscrie aşadar în logica culturală occidentală?

Una dintre caracteristicile acestuia, culoarea pielii, a reţinut atenţia în aşa măsură încât s-a admis, împotriva oricărei logici, existenţa raselor umane, deşi interfecunditatea lor era o evidenţă. Ea nu este în realitate decât una dintre manifestările contingente ale inepuizabilei varietăţi a corpurilor. Nuntirea biologiei cu medicina celebrată de Claude Bernard a avut o consecinţă: biologia secolului XX, mult timp orientată de zoologie spre cercetarea speciei (şi a raselor), a furnizat un substrat material pentru ceea ce medicul a ştiut întotdeauna, încă de la Hipocrat şi Avicenna, despre singularitatea pacientului său.

În 1900, medicul austriac Karl Landsteiner amestecă în eprubete globule roşii de la anumiţi indivizi cu seruri (sânge fără globule) de la alţii. Fenomene de aglutinare analoage cu ceea ce se observă atunci când se amestecă seruri şi microbi dezvăluie existenţa între globulele roşii a unor diferenţe ce permit împărţirea oamenilor în diferite „grupe" sanguine, care nu au nici o legătură cu culoarea pielii sau cu originea geografică. Ulterior se descoperă că transfuzia de la o persoană la alta nu este posibilă decât în interiorul aceleiaşi grupe. Descrierea grupelor A, B, 0 nu reprezintă decât

[45] Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la Phénoménologie transcendantale* [1954], Gallimard, Paris, 1976.

[46] Maurice Leenhardt, *Do Kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Gallimard, Paris, 1947.

începutul unui inventar de o bogăţie incredibilă, care sugerează ceea ce Peter Medawar, laureat al premiului Nobel, numeşte în 1954 *the uniqueness of the individual*.

Amprentele digitale erau cunoscute de la sfârşitul secolului al XIX-lea, când poliţia le folosea în mod curent. În corpul omenesc, în sânge, ţesuturi, membrane, se întâlnesc atâtea molecule care diferă la fel ca şi amprentele digitale. Nu există doi oameni identici, cu excepţia gemenilor adevăraţi (monozigoţi), al căror caz a atras atenţia în majoritatea civilizaţiilor, care i-au glorificat şi stigmatizat rând pe rând. De aici şi atitudinea ambivalentă manifestată astăzi la evocarea clonării reproductive, înţeleasă (greşit, de altfel) ca o reproducere perfect identică a unui individ.

Dacă genetica ilustrează şi ea singularitatea individualităţii, imunologia explorează geneza acesteia, descriind un sine ce apare din non-sine în cursul unei iniţieri în perioada fetală. Odată depăşit acest stadiu, nici un transfer de organe nu mai este posibil între indivizi care aparţin totuşi aceleiaşi specii. Faptul a fost ilustrat în mod frapant de respingerea grefelor de piele, încercate în al Doilea Război Mondial pentru tratarea celor care suferiseră arsuri foarte grave.

În secolul XX, corpul singular şi-a făcut aşadar intrarea atât în ştiinţă, cât şi în drept. Până atunci, numai Codul Penal se adresa corpului ca atare. Codul Civil îl ignora, cunoscând doar persoana abstractă. De atunci înainte, individualitatea persoanei este legată de integritatea unui corp pe care dreptul se preocupă să-l definească, să-l supună unor reglementări şi să-l protejeze. Proclamat extrapatrimonial, neputând fi alienat nici măcar de către posesorul său, corpul este recunoscut ca subiect de drepturi şi îndatoriri, în raport cu tehnicile care permit noi utilizări ale lui.

Printre aceste utilizări se numără şi posibilitatea de a-i evidenţia sau chiar de a-i face să evolueze aspectul. Graţie descoperirii relativei sale plasticităţi, precum şi dezvoltării chirurgiei estetice, s-a trecut de la ideea de a ameliora nişte contururi la cea de a inventa un chip sau chiar de schimbare a sexului, în căutarea unei mai bune adecvări a imaginii corporale la realitatea persoanei. Majoritatea tribunalelor occidentale, care erau altădată paznicii unei ordini intangibile şi îşi făceau un zid de apărare din sexul

cromozomial, au luat în cele din urmă în considerare dreptul individului de a-şi recrea corpul aşa cum doreşte.

Secolul XX, care a acordat atâta atenţie singularităţii persoanei încarnate şi i-a adâncit autonomia şi solitudinea orgolioasă, este şi cel care a luat act de această solitudine şi a încercat să recreeze o coeziune socială cu ajutorul corpurilor biologice, făcând să circule organele de la cei morţi la cei vii, ba chiar şi între aceştia din urmă.

X. Spaţiul social al corpurilor

Renaşterea făcuse să apară individul, destrămând solidarităţile comunitare şi corporative, folosindu-se de raţiunea sa critică în faţa tradiţiilor. Epoca Luminilor a adăugat la această apariţie o serie de revendicări egalitare. Secolul XX a înzestrat individul autonom cu un corp singular. Preţul acestei evoluţii a fost creşterea singurătăţii. Singurătatea este boala acestui secol, de acum înainte să decidă soarta unui corp ce nu seamănă cu nici un altul. Totul concură la adâncirea acestei singurătăţi. În numele modernităţii, spitalele au eliminat sălile comune. Iar monitorizarea cu ajutorul aparatelor a înlocuit figura tutelară a infirmierei.

În perioada de creştere economică a celor Treizeci de Ani Glorioşi, statul s-a angajat în misiunea extrem de dificilă de a înlocui solidarităţile comunitare din trecut: corpul unui individ este un fel de scrisoare de schimb, plătitorul fiind statul, care trebuie să-i furnizeze mijloacele disponibile pentru a-şi ameliora existenţa şi a-şi prelungi viaţa (se vorbeşte despre aşa-numitele „drepturi-creanţă"). Printre aceste mijloace se numără şi inovaţii medicale care fac să intervină relaţiile între corpuri în spaţiul social, repunând în joc definirea de „sine ca un altul" (Paul Ricœur).

Un bun exemplu în acest sens îl constituie transfuzia de sânge, a cărei istorie se înscrie în întregime în secolul XX, dacă exceptăm câteva episoade

[47] Norbert Elias, *La Solitude des mourants*, Christian Bourgois, Paris, 1987 [prima ediţie germană, 1982].

din trecutul mai îndepărtat. Bazată pe descoperirea grupelor sanguine, transfuzia a fost celebrată de multe ţări ca un mijloc privilegiat de a reaminti solidaritatea corpurilor şi a persoanelor. Până acolo încât sociologul Richard Tittmuss, într-un celebru eseu din 1971, *The Gift Relationship*[48], a vrut să vadă în organizarea transfuziei un test al caracterului democratic şi progresist al unei societăţi[49].

Procesul sângelui contaminat a afectat ataşamentul cetăţenilor faţă de o tehnică medicală altruistă şi a dus la conceperea de noi soluţii, cum ar fi realizarea unor „economii" individuale de sânge, depuse în „bănci" pentru a fi disponibile la nevoie. Deşi această propunere a cunoscut câteva aplicaţii, statul a menţinut edificiul zdruncinat al transfuziei, în beneficiul simbolului solidarităţii, făcându-se totodată garantul unei securităţi absolute, cu despăgubire în caz de prejudiciu, chiar şi în absenţa dovedită a vreunei greşeli din partea serviciilor implicate.

Aventura transplantului, alt episod important din istoria corpului în secolul XX, instituie şi ea schimburi materiale şi simbolice între corpuri. Să reamintim marile ei etape. La începutul secolului, mai mulţi chirurgi au încercat nişte grefe suprarealiste, în care un rinichi era instalat la nivelul gâtului sau al coapsei, cu anastomoza ureterului la nivelul pielii. Grefele par aşadar posibile din punct de vedere mecanic, însă funcţionarea lor este de scurtă durată: potrivit chirurgului Alexis Carrel, ea se loveşte de un obstacol de netrecut, imunitatea biologică. Într-adevăr, sistemul imunitar se străduieşte să distrugă cu anticorpii şi celulele lui organul străin introdus prin tehnica medicală.

Primele grefe de rinichi încununate de un succes durabil au fost realizate, cum era şi logic, între gemeni monozigoţi, la Boston, în 1954. Pentru a evita respingerea organului la cei care nu au un geamăn – adică la marea majoritate a pacienţilor –, sunt posibile două metode: întârzierea ei prin radioterapie sau chimioterapie şi cuplarea apropriată a donatorului şi a primitorului, în măsura posibilului, pe baza unor analogii între grupele lor tisulare (la fel cum se procedează în cazul transfuziei).

[48] Publicat de Pantheon Books, New York.

[49] Marie-Angèle Hermitte, *Le Sang et le Droit*, Éd. du Seuil, Paris, 1996.

În Franţa, explorarea acestor grupe a prilejuit o experienţă colectivă care a ilustrat cele spuse mai sus despre extinderea experimentării la spaţiul social. În 1955, donatorii de sânge benevoli reuniţi la Cazinoul din Royan au fost invitaţi de biologul Jean Dausset să-şi pună corpul la dispoziţia cercetării, pentru a se descoperi prin ce anume sunt unii indivizi mai apropiaţi biologic între ei decât alţii. Variaţiile întârzierii în respingerea grefei duseseră, într-adevăr, la bănuiala că aceasta nu urma legea „totul sau nimic": de aici şi ideea de a selecţiona donatorii pentru a aproxima identitatea imposibil de găsit. Grefe de piele de mărimea unei mărci poştale, efectuate între diferite persoane, permiteau urmărirea *in vivo* a variaţiilor respingerii. Angajaţii de la căile ferate, foarte implicaţi în istoria transfuziei, constituie grosul trupelor. Donarea de sânge şi cea de piele, atestată de micile cicatrici de pe antebraţele fiecăruia, capătă aspectul unui rit sacrificial care sudează o comunitate. Datorită lui Dausset, „donatorul anonim" pe care l-a luat cu el la Stockholm, invitat de onoare la decernarea premiului Nobel, a intrat în istorie[50].

Aşadar, era posibilă o cuplare apropriată a donatorului şi a primitorului, la fel ca în cazul transfuziei. Dar de unde să iei organele? Primii rinichi grefaţi veneau de la apropiaţi ai bolnavului, fiindcă se poate supravieţui şi cu un singur rinichi. Însă, fără să mai vorbim de diversele dificultăţi legate de folosirea de donatori în viaţă, aplicaţiile acestor grefe sunt evident limitate. O rezervă de organe potenţiale a apărut odată cu „comele depăşite". Expresia[51], creată în 1958 de doi neurologi francezi[52], desemnează menţinerea artificială a corpului în viaţă, lipsit de cunoştinţă şi de reglare spontană şi fără speranţă de recuperare: este vorba despre o „coborâre în infern" din care Orfeul modern nu se mai întoarce[53]. Aceste corpuri, moarte pentru

[50] Laurent Degos, *Le Don reçu. Greffe d'organe et compatibilité*, Plon, Paris, 1990, p. 40.

[51] Philippe Erny, Charles Bourdallé-Badie, „Emergence d'une technique médicale, la ventilation assistée mécanique", *Culture technique*, nr. 15, 1985, pp. 321–329.

[52] Pierre Mollaret, Maurice Goulon, „Le coma dépassé", *Revue neurologique*, nr. 11, 1959, pp. 3–15.

[53] Hélène Oppenheim-Gluckman, Jean Fermanian, Christian Derouesné, „Coma et vie psychique inconsciente", *Revue internationale de psychopathologie*, nr. 11, 1993, pp. 425–450.

relaţia socială, dar încă în viaţă din punct de vedere biologic, par să fie utilizabile pentru transplantare.

Pentru cei apropiaţi, corpul cald păstrează aparenţele vieţii: inima bate, iar pieptul se ridică datorită respiraţiei artificiale ca şi cum ar trebui să urmeze o trezire din somn. Legea impune praguri de ruptură acestor perioade de suspensie, definind moartea legală, dar face un loc obligatoriu şi medicinei pentru definirea lor. După al Doilea Război Mondial, moartea era definită ca pierderea capacităţii de a respira spontan în mod satisfăcător şi de a asigura circulaţia sângelui, la care se adăuga dispariţia conştienţei. Comele depăşite impun aprofundarea problemei. În 1968, Facultatea de Medicină din cadrul Universităţii Harvard, Statele Unite, ia ca referinţă criteriul morţii cerebrale, autentificată de electroencefalograme plate, autorizând prelevarea de organe de la un corp a cărui inimă continuă să bată, numit „cadavru cald"[54]. În acelaşi an, Franţa adoptă această definiţie prin circulară, iar trei zile mai târziu chirurgul Christian Cabrol realizează prima grefă cardiacă pe părintele dominican Boulogne.

Acestor prime criterii alese li s-au adăugat mai târziu altele, cum ar fi încetarea activităţii trunchiului cerebral, confirmată de absenţa clipirii la atingerea uşoară a corneei, de lipsa contracţiei pupilare la proiectarea unei lumini, a grimasei sau a altei reacţii la ciupire etc.

În timp, banalizarea prelevării de organe a dus la reapariţia temerilor. Medicii moşteneau o lungă istorie care, de la Renaştere încoace, face din ei beneficiarii călăilor. Medicii au fost jefuitori de morminte, amatori de spânzurători, hoţi de cadavre pe care le-au cumpărat şi chiar plimbat prin Europa ca pe nişte vulgare obiecte de colecţie[55]. Pentru a evita orice ambiguitate, dreptul a separat echipa însărcinată cu prelevarea de cea care realizează transplantul. Nu are cum să ne surprindă că echipele de prelevare resimt cu amărăciune faptul că sunt trecute de partea morţii, a trebii

[54] Ad Hoc Committee of the Harvard Medical School, „A definition of irreversible coma", *JAMA*, nr. 205, 1968, p. 337.

[55] Ruth Richardson, *Death, Dissection and the Destitute*, New York, Routledge & Kegan Paul, 1987.

„murdare"[56]. Pentru acestea, sala de prelevări este bântuită noaptea de spectre, de fantome. Definiția savantă a criteriilor decesului nu mulțumește nici publicul larg, care se teme să nu asiste la decretarea morții prin prescripție medicală. Tema savantului nebun și a mortului viu prinde din nou viață în imaginarul său. În ciuda barierelor stabilite de lege, își face loc teama de a lăsa corpul la discreția manevrelor necurate ale medicilor.

Prelevarea de organe de la cadavre evocă dezmembrarea. Tocmai în anii 1960, școala de pictură a „acționismului" vienez manifestă o predilecție pentru reprezentarea unor practici sălbatice ce au ca obiect corpul (legare și imobilizare, dejecții, maculare). Arta lui Francis Bacon, de exemplu, este influențată de efectele antropologice ale revoluțiilor medicale: „Păi sigur, suntem carne, suntem niște stârvuri în potență. Dacă mă duc la măcelar, mi se pare întotdeauna surprinzător că nu mă aflu eu acolo, în locul animalului."[57] Dezvoltarea transplantării, primită la început cu entuziasm, ca o realizare strălucită, sfârșește prin a dezvălui persistența atașamentului față de respectarea cadavrului, precum și a credinței în viața de apoi, tocmai când se spunea, reluându-l pe istoricul Philippe Ariès, că moartea fusese evacuată din secolul XX[58].

Pentru a permite prelevarea de organe de la cadavru, în Europa coexistă astăzi două sisteme, după cum consimțământul este implicit sau explicit. În Suedia, parlamentarii au ales de la bun început un sistem de consimțământ individual și explicit[59]. În Franța, legea Caillavet din 1976 a autorizat prelevarea în cazul în care donatorul nu și-a exprimat opoziția pe când era în viață. Legea s-a îndepărtat astfel de dreptul roman bazat pe ideea de contract și a pus accentul pe drepturile comunității. Așa cum anticipaseră

[56] Marie-Christine Pouchelle, „Transports hospitaliers, extra-vagances de l'âme", în Françoise Lautman, Jacques Maître (coord.), *Gestions religieuses de la santé*, L'Harmattan, Paris, 1995.

[57] Francis Bacon, *L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, Skira, Geneva, 1976, p. 52.

[58] Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Éd. du Seuil, Paris, 1977.

[59] Nora Machado, „The Swedish Transplant Act. Sociological considerations on bodies and giving", *Social Sciences and Medicine*, nr. 42, 1996, pp. 159–168.

juriștii[60], cazurile de opoziție din partea familiilor s-au înmulțit. Odată cu drama sângelui contaminat s-a descoperit că sângele furnizat gratuit trecea prin circuite comerciale legate de transformarea lui industrială, ceea ce a șocat publicul hrănit de trei generații cu ideologia schimbului de sânge între persoane, simbol al democrației și al solidarității sociale, și a avut repercusiuni asupra transplantării.

Or, în anii '80, cererea de organe a crescut ca urmare a înmulțirii recomandărilor, extinse la afecțiuni incurabile ce afectează tot mai mulți oameni. Vârsta nu mai constituie o limitare. De la rinichi s-a trecut la ficat, la plămân, pancreas, intestin sau chiar la „blocuri" inimă–plămâni, de exemplu. Progresele tehnice fac ca transplantarea să devină o devoratoare nesățioasă de organe. Creierul a rămas cam singurul organ considerat absolut netransplantabil.

Urmarea a fost o „penurie de organe" – prin asimilarea cu anumite bunuri rare în sânul unei societăți de consum –, expresie ce poate părea aproape obscenă, la fel ca și bucuria unei familii când află de apariția unui „donator", care înseamnă un doliu pentru altă familie. De fapt, penuria rezultă în egală măsură din scăderea numărului de accidente rutiere și din creșterea numărului de refuzuri, dar mai ales a nevoilor imperioase.

Transplantarea, bazată pe compatibilitatea biologică a grupelor tisulare ale donatorului și primitorului, și-a arătat punctul slab: compatibilitatea culturală. Transferul de organe rupe tăcerea păstrată de o civilizație care voia să se mobilizeze împotriva morții, evitând însă reprezentarea ei. Această operațiune ilustrează totodată o trăsătură a medicinei moderne, aceea că tot ce se poate întreprinde asupra corpului trebuie pus imediat în practică, fără să se evalueze întotdeauna consecințele. Experiența grefei a pus în lumină, pe lângă dorința individului de a-și prelungi existența cât mai mult cu putință, dificultatea de a satisface această dorință în sânul corpului social. Asociațiile care militează pentru donare glorifică ceea ce din punctul lor de vedere constituie, fără nici o metaforă, o redistribuire a

[60] Anne Marie Moulin, „La crise éthique de la transplantation d'organes. À la recherche de la compatibilité culturelle", *Diogène*, nr. 172, 1995, pp. 76–96.

energiei vitale comune întregului corp social. Însă până unde se poate merge cu devalizarea cadavrului şi cu reciclarea organelor şi a ţesuturilor, acest soi de patrimoniu comun pe care statul este pus în situaţia de a-l administra[61]?

Penuria de organe a antrenat o căutare activă de noi furnizori, cum ar fi anencefalii la naştere (o mie de cazuri pe an în Statele Unite), a căror utilizare în acest sens a fost autorizată de către American Medical Association. Dar oare un anencefal nu este şi el un corp uman? Şi nu există cumva marele risc de a se fabrica noi categorii de donatori pe măsura creşterii nevoilor? În societăţile occidentale, ca să nu mai vorbim de celelalte, unde fenomenul este şi mai flagrant, reticenţele explică în parte „întoarcerea la donatorul viu" care începe să se producă la ora actuală[62].

Atunci când progresele în materie de reanimare au permis transplantarea cu prelevare de la cadavre, în multe ţări practica mutilantă a donatorului viu a cunoscut un regres. Echipele medicale şi-au exprimat uşurarea că nu mai trebuie să se ocupe de problemele interparentale în momentul deciderii grefei şi în contextul urmărilor ei. Cu toate acestea, în Norvegia, ţară mică cu o puternică solidaritate familială, transplantarea a continuat să funcţioneze cu o majoritate de donatori în viaţă (pentru rinichi). Din motive contrare (slăbiciunea sistemelor de asistenţă, acceptarea riscului ca valoare), nici societatea americană nu a proscris donatorul viu. Ea a întâmpinat cu entuziasm în 1986 apariţia unui nou medicament, ciclosporina, care, acţionând puternic asupra respingerii, face ca proximitatea genetică dintre donator şi primitor să nu mai fie chiar crucială. În plus, grefa renală costă pe ansamblu mai puţin decât dializa şi reabilitează mai complet bolnavul, care se poate întoarce la muncă: factorul economic se alătură celui ştiinţific pentru a pleda în favoarea donatorului viu.

Destinul corpurilor este hotărât aşadar prin confruntarea de argumente deopotrivă sociale, economice şi ştiinţifice. Ultima lovitură de teatru o

[61] François Dagognet, *Corps réfléchis*, Odile Jacob, Paris, 1989, pp. 84–85.

[62] Martine Gaboléde, Anne Marie Moulin, „French response to «innovation». The return of the living donor in organ transplantation", în Jennifer Stanton (coord.), *Innovations in Health and Medicine*, Routledge, Londra, 2002, pp. 188–208.

constituie descoperirea că ficatul, precum cel al lui Prometeu în mitologia greacă, poate să se regenereze; devine aşadar posibil ca un om să „dea din ficatul lui", ba chiar să doneze lobul drept, cel mai voluminos (nu fără riscuri, ce-i drept). În mod oportun, biologii reexaminează curbele de supravieţuire şi constată, apoi anunţă că organele „vii" sunt de mai bună calitate în comparaţie cu organele conservate, oricât de rapid ar fi transferul. Dacă imperativul compatibilităţii tisulare nu mai este atât de tiranic, atunci de ce să nu se folosească organele cuiva care nu este apropiat genetic primitorului, ci sentimental: soţul, concubinul sau, de ce nu, prietenul? Legile restrânseseră mai mult sau mai puţin practica donatorului viu la cazul rudeniei apropiate, pentru a elimina posibilitatea unui comerţ cu organe mascat. Progresul ştiinţific şi evoluţia moravurilor îşi dau mâna, cerând mai multă elasticitate. Juriştii ezită totuşi, mai ales având în vedere derapajele din Lumea a Treia, unde traficul de organe furnizate de săraci şi refugiaţi este echivalent cu o sclavie a epocii moderne.

Grefarea unui organ provenit de la un cadavru nu este o experienţă banală. Cineva cu o astfel de grefă s-a dovedit incapabil să trăiască experienţa, aşa încât s-a sinucis. În romanul *Les Mains d'Orlac*[63], eroului, pianist genial, i se grefează două mâini de asasin. El încetează să mai cânte la pian şi nu-şi regăseşte pacea sufletească decât în momentul în care descoperă că asasinul era de fapt acuzat pe nedrept şi că mâinile sunt nevinovate. Donarea unui organ viu s-ar putea să aibă un efect perturbator şi mai puternic, dată fiind încărcătura afectivă mai mare. În Occident, donarea merge cel mai adesea de la părinţi la copii, în sensul succedării generaţiilor, pe când în China pare la fel de normal ca tinerii să le înapoieze bătrânilor darul pe care l-au primit de la ei. Japonezii, într-o ţară unde darul, prin intermediul noţiunii de *giri**, stă la baza culturii, se declară tulburaţi de acest dar fără posibilitatea unei reciprocităţi, condamnabil în măsura în care creează o povară psihologică de nesuportat şi bulversează ordinea socială.

[63] Maurice Renard, *Les Mains d'Orlac*, Nilsson, Paris, 1920.

* Îndatorire, obligaţie morală (n. tr.).

Grefarea de organe încarnează aspiraţiile futuriste ale medicinei în anul 2000. Transplantatorii îi fac pe concetăţenii lor să întrevadă posibilitatea unei a doua sau chiar a treia vieţi de schimb. Încă nu s-a ajuns la nemurire, dar calea pare să fie deschisă. La interpelările statului de către transplantatori se adaugă vocile asociaţiilor de bolnavi şi de persoane care au suferit transplanturi, care denunţă egoismul individual şi solicită intervenţia statului pentru activarea circulaţiei organelor în cadrul societăţii. Invocarea unui „drept la viaţă", riscată adesea pentru a califica acest drept de a doua generaţie în familia drepturilor omului, se discută aici, în măsura în care costisitoarea alegere a unei asemenea terapeutici se face în dauna altor orientări în materie de sănătate publică, orientări care poate că ar salva mai multe vieţi omeneşti.

În lipsa transplantării, grefarea de „celule-suşă" ademeneşte mulţimea uluită cu speranţa de a putea repara după dorinţă deficienţele corpului. Aceste celule veşnic tinere, prelevate de la embrion sau din cordonul ombilical, ar fi capabile să reconstituie la comandă ţesuturile.

Dincolo de realităţile uneori mai puţin glorioase decât ar putea să pară, de zvonurile despre furturi de organe care atestă o adevărată „angoasă în civilizaţie" şi de scandalurile cât se poate de reale din ţările sărace, secolul XX se încheie hrănindu-se cu visul nemuririi, fără să fi înregistrat totuşi progrese notabile în înţelegerea, prevenirea şi gestionarea inevitabilei îmbătrâniri.

Căci senescenţa, consecinţă directă a creşterii spectaculoase a speranţei de viaţă, a devenit o preocupare dominantă în ţările industrializate. Vârsta a patra, altădată excepţională şi venerată ca atare, aglomerează în mod potenţial spaţiul social cu veterani care nu sunt însărcinaţi cu nici o funcţie şi care duc o viaţă de o calitate tot mai scăzută. Numai societăţile de asigurări au desprins toate consecinţele acestei situaţii, prevăzând instalarea bătrânilor în apartamente securizate ce permit o supravieţuire sub supraveghere integrală, finanţate de prime de asigurare exorbitante.

Această fantasmă a nemuririi merge mână în mână cu alta: cea a transparenţei unui corp care şi-a dezvăluit toate secretele. Dezvoltarea imagisticii medicale, astăzi intrată în cultura populară, a alimentat şi ea mitul întronării acestei transparenţe.

XI. Corpul deschis vederii. Istoria imagisticii

Istoria anatomiei a ocupat un loc foarte important în istoria cunoaşterii corpului. Anatomia părea să fie nu doar condiţia *sine qua non* pentru orice iniţiere medicală, ci chiar modelul cunoaşterii: a anatomiza înseamnă a descrie. În secolele precedente, autopsia didactică a avut rolul de a-i elibera pe medici de un tabu, acela de a privi în interiorul corpului. Chirurgul Selzer exclamă în *Memoriile* sale: „Te înţeleg, Vesalius, chiar şi azi, după atâtea călătorii spre interior, trăiesc acelaşi sentiment de încălcare a unei interdicţii atunci când privesc înăuntrul corpului, aceeaşi teamă iraţională că săvârşesc o faptă rea pentru care voi fi pedepsit."[64]

La Facultatea de Medicină din Paris, o femeie îşi dezgoleşte sânii în holul de la intrare. Studenţii care trec prin faţa statuii nu-şi dau seama întotdeauna că e vorba de o alegorie: natura silită să-şi dezvăluie secretele medicilor. Ea trimite însă şi la nuditatea bolnavului în timpul examinării, văzută în trecut ca o condiţie necesară pentru diagnosticare[65]. Dezbrăcarea îi permitea medicului să treacă cu privirea peste un corp pipernicit sau atletic, notând rapid pigmentaţia pielii, deformările, vergeturile triste şi cicatricele postoperatorii. Toate acestea erau înregistrate şi interpretate imediat, permiţându-le marilor maeştri să dea diagnostice cu iuţeala fulgerului.

Venea apoi momentul auscultării, căutarea de zgomote respiratorii sau cardiace anormale, descrise de autorii din vechime în formule menite să impresioneze imaginaţia şi să revină în memorie în caz de urgenţă. Zgomotul de untură sfârâind în tigaie pentru a-l desemna pe cel al aerului inspirat care depliază alveolele pulmonare inflamate. Zgomotul ca de flux al ralurilor umede pentru a descrie înecarea plămânului sub efectul insuficienţei cardiace: de această dată, este vorba despre apa ce traversează membrana vaselor.

---

[64] Richard Selzer, *La Chair et le Couteau. Confessions d'un chirurgien*, Éd. du Seuil, Paris, 1987, p. 17.

[65] Bernard Hoerni, *Histoire de l'examen clinique. D'Hippocrate à nos jours*, Imhotep, Paris, 1996.

Dar ce importanţă mai au astăzi descrierea suflului auzit prin plasarea stetoscopului pe pieptul pacientului şi infimul lui decalaj faţă de primul sau al doilea zgomot al inimii, de vreme ce fonocardiograma, mult mai precisă decât perceperea sunetelor de către om, descompune perfect mesajele auditive? Noile tehnici de explorare au împins treptat în planul secund învăţarea clinică a corpului celuilalt, o privire care îmbină datele furnizate de cele cinci simţuri, bazată pe o proximitate fizică, o întâlnire faţă în faţă în care poţi să-l atingi pe celălalt dacă întinzi mâna, în care poţi să-i simţi răsuflarea. „Nu m-a atins", spune cu părere de rău un copil bolnav când iese din biroul unui celebru medic specializat în consultaţii[66]. Priceperea medicului, cu competenţele lui senzoriale specifice, şi-ar putea găsi un loc în muzeul tradiţiilor asemenea altor cunoştinţe artizanale, precum meşteşugul fabricanţilor de saboţi sau cel al cazangiilor. Bolnavul – sau mai curând corpul său – circulă printre maşini deservite de operatori tăcuţi, cu privirea captată de aparat. Linişte, se filmează... Ne aflăm oare în faţa morţii „clinicii", cărela Foucault îi celebrase „naşterea"[67]?

În prim-planul acestor noi tehnici se situează explorarea vizuală a viului, care reprezintă o aplicaţie importantă a fizicii şi a chimiei moderne. Comparabilă cu aventura spaţială sau cu explorarea marilor adâncuri marine, ea a modificat practica medicală şi a contribuit la formarea imaginii despre sine a oricui. De asemenea, a inaugurat epoca virtualului în gestionarea corpului. Termenul convivial de „imagistică" este foarte adecvat pentru o tehnică cu care publicul s-a familiarizat atât de mult, încât adeseori şi-o prescrie singur. Cunoaşterea anatomică din trecut, obţinută prin cercetarea pe cadavru, rămânea învăluită într-o aură înfricoşătoare. În secolul XX, prima caracteristică a imagisticii corpului este aceea de a fi o imagistică a viului şi de a oferi tuturor mijlocul de a privi înăuntrul corpului fără să se apeleze la vreo violenţă.

[66] Ginette Raimbault, Radmila Zygouris, *Corps de souffrance, corps de savoir*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1976.

[67] Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, PUF, Paris, 1960.

XII. Corpul în umbre chinezeşti

La începutul secolului XX, radiografia oferă cel dintâi exemplu de imagistică a corpului bazată pe metode fizico-chimice tributare ştiinţelor fundamentale. Apărută după descoperirea de către Wilhelm Roentgen a razelor X în 1895, radiografia medicală, care poartă la început denumiri variate precum roentografie, skiagrafie, picnoscopie etc., se dezvoltă rapid, fascinând atât medicii, cât şi marele public.

Prima radiografie a fost cea a oaselor unei mâini a Bertheі Roentgen, identificabilă graţie unui inel enorm: romanticii au vrut să vadă în această mână simbolul unei pasiuni comune a celor doi soţi pentru ştiinţă. Chirurgia îşi însuşeşte imediat noua metodă pentru a descoperi corpurile străine – proiectile, obiecte înghiţite sau inhalate de către copii –, adeseori metalice şi, în consecinţă, opace pentru razele X. Şi liniile de fractură se dovedesc uşor vizibile, osul fiind mai lesne de vizualizat în comparaţie cu organele interne[68]. În cursul Primului Război Mondial, doamna Curie nu trebuie să facă mari eforturi ca să convingă Serviciul de Sănătate al Armatelor să echipeze camioane cu aparate de radiografie pentru diagnosticarea traumelor. Radiografia localizează proiectilele pătrunse în corp, chiar şi în cap, ca în cazul soldatului amnezic din piesa *Călătorul fără bagaje* de Jean Anouilh.

Secolul XX inventează cinematograful. Adăugarea unui ecran fluorescent la dispozitivul cu raze X permite observarea cu uşurinţă a mişcării cutiei toracice şi luminarea plămânilor în momentul inspiraţiei şi al tusei – pe scurt, observarea funcţionării organelor în interiorul corpului.

Şi totuşi, cunoaşterea de referinţă rămâne pentru un timp cadavrul. Când pictorul Chicotot vrea să exprime progresul medical în 1900, o femeie tânără pozează ca pentru un portret, iar radiografia intercalează un torace de schelet, înconjurat de un cadru ca un tablou, între cap şi restul corpului cărnos. Tot aspectul de schelet îl reţin la începutul secolului XX şi unele cărţi de joc umoristice, care reprezintă o „idilă de plajă văzută la Roentgen" sub forma unui dans macabru într-o staţiune balneară. Jocul cu moartea face

[68] Bernike Pasveer, „The knowledge of shadows. The introduction of X rays in medicine", *Sociology of Health and Illness*, nr. 11, 1989, pp. 360–381.

parte din „farmecul" acestor „imagini în umbre chinezești" la care Roentgen afirmă că este sensibil[69]. Radiografia devine un nou gen de portret și face obiectul unui fetișism amoros la tânărul Hans Castorp din romanul *Muntele vrăjit* de Thomas Mann, care se adâncește în contemplarea clișeului pulmonar pe care i l-a lăsat prietena sa, frumoasa Clawdia.

La început, descrierea radiografiilor era balzaciană: „Falanginele și falangetele [de la mâna unui suferind de acromegalie[70]] sunt cel mai curios de observat cu minuțiozitate. Extremitățile lor au căpătat forme complet neregulate și capricioase din cauza minusculelor picături sau a stalactitelor osoase care picură, ca să spunem așa, asemenea «lumânărilor ce plâng»."[71] Razele X cereau din partea adepților inventarea unui decodaj: *„Razele X nu greșesc niciodată. Noi greșim* atunci când le interpretăm eronat limbajul sau le cerem mai mult decât ne pot da."[72] Trebuie inventat totul – distanța optimă dintre sursa de radiație și obiect, unghiurile de abordare –, dar mai ales apreciată doza corectă de radiație, într-o epocă în care nu se dispune de metode de măsurare a acesteia.

Astăzi, radiologia apare ca prototipul examinării *no touch*: aparatura este comandată de la un pupitru situat la o anumită distanță. Operatorul stă în spatele ecranului său, fiind cel mai adesea invizibil și puțin comunicativ. La începutul secolului XX, radiologul ținea ecranul cu mâna, la câțiva centrimetri de bolnav, și modifica el însuși poziția acestuia pe scaun sau pe pat, prelungind timpul de expunere, împărtășind riscurile insidioasei radiații.

Metoda de descifrare a evoluat în etape succesive. Prima a constat în compararea clișeelor obținute pe oameni vii cu cele obținute pe morți pentru care autopsia stabilise sau autentificase un diagnostic. Apoi, datele radiografiei sunt comparate cu cele ale examenului clinic. În cele din urmă, interpretarea se autonomizează; odată cu conturarea unei semiologii specifice

[69] Wilhelm Conrad Roentgen, *Eine Neue Art von Strahlen*, Stabel, Würzburg, 1896.

[70] Mâna este monstruoasă în acest gigantism provocat de o tumoare cerebrală.

[71] Jean-Daniel Picard, „Bertha Röntgen ou la transparence de la main", *Bulletin de l'Académie de médecine*, nr. 180, 1996, p. 36.

[72] Antoine Béclère, „Grandeurs et servitudes de la radiologie", *Journal de la radiologie*, 1936.

care repertoriază „zone luminoase" și „zone întunecate", localizate sau difuze, normale sau patologice, radiografiile nu mai sunt comparate decât între ele. Termenul de „skiagrafie" (de la grecescul *skia*, „umbră"), care fusese propus la început, lasă locul unei terminologii mai puțin echivoce. O lume de umbre accede treptat la demnitatea de reprezentare a corpului, marcând privilegiul tot mai mare acordat vizualului asupra celorlalte date senzoriale.

Tuberculoza pulmonară este primul diagnostic vizat. Încă din 1900, Antoine Béclère propune o radioscopiere sistematică a tuturor bolnavilor spitalizați[73], sperând că unele anomalii ale mobilității diafragmei vor da alarma din timp. Rezultatul este dezamăgitor și pentru depistare va fi reținută radiografia. Instrument de obiectivare care poate fi opus negării simptomelor, ea cristalizează o istorie pe care subiectul o ignoră. „Pata umedă" a lui Hans Castorp, descoperită din întâmplare atunci când acesta își vizitează un văr tuberculos, devine martorul acuzării, capul de acuzare care îl leagă de Muntele vrăjit.

În 1914, sanatoriul de la Davos era un așezământ de lux[74]. În Statele Unite, radiografia este popularizată de companiile de asigurări care o pretind din partea clienților. În Franța, radiodiagnosticarea este sistematizată pentru lupta împotriva tuberculozei ca urmare a ordonanțelor din octombrie 1945 și devine prototipul depistării la nivel de masă. Radiografia este obligatorie pentru femeile gravide, pentru cei care vor să se căsătorească, pentru elevi și pentru toți salariații în momentul vizitei de angajare. Această obligativitate anticipează cu puțin apariția unui tratament eficace: streptomicina, anunțată încă din 1942, dar aplicată în tratarea tuberculozei abia după al Doilea Război Mondial.

[73] Claude Lalanne, Alain Coussement, „Histoire du radiodiagnostic", în Jacques Poulet, Jean-Charles Sournia, Marcel Martiny (coord.), *Histoire de la médecine, de la pharmacie, de l'art dentaire et de l'art vétérinaire*, vol. VI, Albin Michel-Robert Laffont-Tchou, Paris, 1979, pp. 202–226.

[74] Arlette Mouret, „Essor et déclin d'un modèle de prévention. Le radiodépistage pulmonaire systématique en France (1897–1984)", *Culture technique*, nr. 15, 1985, pp. 260–273.

În absența unui tratament eficace, principiul depistării sistematice era contestat de către unii. Apariția medicamentelor antituberculoză consolidează o măsură care a rămas timp de jumătate de secol un model de luptă dătător de încredere împotriva unui flagel la scară națională. Totuși, unii iconoclaști au evidențiat faptul că laconicul comentariu „ITN" (imagine toracică normală), aplicat ca o rutină pe milioane de fotografii, era departe de a constitui o garanție absolută a absenței tuberculozei[75]. Cum se întâmplă și în cazul vaccinării obligatorii, este clar că radiografia pentru toți avea și alte funcții decât cea medicală, reamintind în mod simbolic solidaritatea corpurilor și a spiritelor în fața contagiunii care trece peste barierele de clasă și de vârstă. Procedeul universal se opunea măsurilor cu o țintă precisă, care constituiau un factor de stigmatizare.

XIII. Corpuri radioactive

Alte tipuri de radiații aveau să furnizeze capitolul următor din istoria imagisticii corpului[76]. Claude Bernard spunea că vom pătrunde tainele funcționării corpului „în momentul în care vom putea să urmărim o moleculă de carbon sau de azot, să-i retrasăm istoria și să-i povestim călătoria de la intrare până la ieșire"[77]. În 1935, cu prilejul primirii premiului Nobel, Frédéric Joliot-Curie propunea introducerea în organismul viu a unor elemente radioactive pentru a efectua această faimoasă călătorie și a explora organe până atunci dificil de vizualizat, precum ficatul sau pancreasul.

Izotopii care se obțin prin bombardarea cu neutroni a unei ținte constituie replica unor atomi prezenți în organism, dar se deosebesc de aceștia printr-o radiație provenită din dezintegrarea unui nucleu instabil, care permite

[75] Maurice Bariéty, Charles Coury, „*Le rendement médical de primodépistage radiologique systématique de la tuberculose pulmonaire*", *Semaine des hôpitaux*, 6 decembrie 1950, pp. 4649–4659.

[76] Leonard Freeman, M. Donald Blaufox (coord.), „One hundred years of radioactivity (1896–1996)", *Seminars in Nuclear Medicine*, nr. 26, 1996.

[77] Thérèse Planiol, „La médecine nucléaire: souvenirs d'une longue histoire", *Journal de médecine nucléaire et de biophysique*, nr. 14, 1990, pp. 3–5.

urmărirea deplasării lor în meandrele organismului. Pentru a fi medical utilizabilă, această radiație trebuie să fie însă detectabilă și inofensivă, așa cum se întâmplă în cazul iodului 128.

Organ superficial situat la nivelul gâtului, tiroida nu este vizibilă pe radiografie. Ea servește la fixarea iodului indispensabil pentru fabricarea de hormoni implicați în creștere. Iodul 128, care are un timp de înjumătățire de 25 de minute, abia dacă permitea o jumătate de oră de lucru pentru înregistrarea emisiei de particule. Cu ajutorul unui contor pe care subiectul îl ținea lipit de gât, medicii urmăreau fixarea iodului pe tiroidă. Curba obținută nu oferea totuși o imagine. În 1940, primul ciclotron construit în scopuri medicale a permis obținerea de izotopi ai iodului mai puțin efemeri. În 1949 a intrat în uz un contor în care radiația emisă de corp producea scintilația unui cristal, de unde și denumirea de „scintigrafie". Deplasând manual aparatul prevăzut cu un colimator la nivelul tiroidei, operatorul construia punct cu punct imaginea ei. Erau necesare nu mai puțin de două ore pentru a scoate la iveală, folosind o grilă de patru sute de înregistrări, „fluturele" tiroidian: doi lobi despărțiți de un istm.

Procedeul a fost extins și la alte organe, cu izotopi diferiți, însă multă vreme imaginile au rămas mediocre. Din 1954, o cameră a permis deplasarea rapidă cu acoperirea întregului câmp sau oprirea la cerere asupra regiunii dorite. A devenit posibilă observarea ca la cinematograf a unei imagini care se modifică în timp și, în consecință, urmărirea funcționării unui organ. Spre deosebire de radiografie sau, mai târziu, de scaner, scintigrafia este imposibilă pe cadavru, deoarece ea necesită celule vii capabile să fixeze trasorul radioactiv. Imaginea scintigrafică este așadar profund vie, deși, paradoxal, se obține cu ajutorul unor molecule potențial distructive.

Au apărut astfel imagini mai clare ale ficatului, creierului, rinichilor și plămânilor. Aparatul permitea descoperirea unor abcese sau tumori situate în profunzime, inaccesibile examinării fizice. Prin deplasarea lui în jurul pacientului, a devenit posibilă înmulțirea secțiunilor, urmată de reconstituirea imaginii tridimensionale a organelor.

Ex-voto-urile oferite sfinților în caz de vindecare miraculoasă reprezentau în mod tradițional un braț, un picior, mai rar un sân sau o ureche. Populațiile

cunosc încă de mult inima şi ficatul, cărora le atribuie deseori o formă de trifoi cu patru foi care corespund foarte vag lobilor identificaţi de anatomişti. În schimb, alte organe, precum tiroida, erau aproape necunoscute marelui public. În secolul XX, sfinţii moderni primesc daruri ce reflectă noile cunoştinţe. În biserica sa din Napoli, statuia unui doctor tronează înconjurată de plăci votive din argint clar inspirate din imagistica medicală, trecută în domeniul comun: pe aceste plăci, tiroida este uşor de recunoscut.

Din cauza diabolizării energiei nucleare, medicina cu acelaşi nume stârneşte astăzi îngrijorare. Pacienţii trataţi cu substanţe radioactive sunt „puşi la izolare" în camere blindate cu plumb, prevăzute cu canalizări speciale care evacuează deşeurile unui corp supus unei radiaţii ce emană din propriile-i organe. Aceşti pacienţi îşi pun problema pericolului de contaminare pentru cei din jurul lor la ieşirea din spital. Nu puţine sunt cererile de avort în caz de sarcină după o scintigrafie. În rândul populaţiei, scintigrafia osoasă a devenit sinonimă cu detectarea cancerului[78]. Imaginea energiei nucleare cancerigene şi cea a cancerului depistat se contaminează reciproc într-o semantică a morţii, cu toate că astăzi expunerea legată de o scintigrafie este de ordinul radioactivităţii naturale în mediu (de ordinul a 5 mSv).

Scintigrafia osoasă utilizează o moleculă artificială străină organismului (tehneţiul). Un răspuns parţial la angoasele publicului îl oferă utilizarea de emiţătoare de pozitoni, care corespund unor substanţe omniprezente în organism, precum oxigenul şi glucoza. Durata lor redusă de viaţă răspunde în plus exigenţei unor observaţii extrem de rapide, cum ar fi cea a ejectării valului sanguin.

Interesul medicinei nucleare nu rezidă numai în explorarea fiziologică a unor organe greu accesibile, în măsura în care ea inventează noi forme în interiorul corpului. Drumul unei molecule care, trădată de radiaţia ei, se fixează pe receptori specifici desenează în organism nişte „compartimente" care nu au nici o legătură cu anatomia lui Vesalius.

[78] Nimeni nu cunoaşte celelalte indicaţii ale acesteia, cum ar fi depistarea fracturilor multiple ale unui copil bătut!

Se schiţează astfel o imagine a corpului pentru fiecare marcator ales, iar toate aceste imagini sugerează complexitatea relaţiilor dintre părţile corpului, precum şi existenţa unui „limbaj" între ele, asociat cu existenţa unor mediatori şi receptori.

Cu noţiunea de limbaj chimic al corpului ajungem la ambiţiosul program de studiere a creierului şi a sistemului nervos. Debitul sanguin cerebral poate fi considerat un indice indirect al activităţii neuronale. Glucoza marcată care face să apară zonele active ale creierului în culori (de acum, scintigrafia nu mai oferă doar imagini în alb-negru) ne permite, dacă nu să înţelegem cum gândim, cel puţin „să vedem" creierul în activitate, nu doar atunci când subiectul efectuează o mişcare, ci şi când îşi reprezintă mişcarea respectivă: zonele cerebrale se luminează în funcţie de conţinutul de gândire, după cum acesta are legătură cu o mişcare a capului sau a piciorului, de exemplu. Astfel, exagerând puţin, scintigrafia ne permite să vedem acel fenomen a cărui legătură cu corpul rămâne misterioasă: gândirea. Expresia „creierul gândeşte" devine o rezumare fascinantă, „intolerabilă semantic, dar acceptabilă pragmatic"[79]. Neuroştiinţele speră să rafineze tot mai mult aceste jocuri de lumini şi să compare repertoriul imaginilor legate de diferite emoţii cu cel al altor specii animale. Pentru a sprijini această întreprindere este disponibilă o gamă largă de droguri, de la tranchilizante până la halucinogene. Secole întregi de experienţe făcute de artişti şi poeţi, mâncători de opiu sau consumatori de haşiş şi peyotl, se traduc în imagini. Însă, deşi este evident că toate acestea ne permit să vedem câte ceva din activităţile organismului, suntem încă departe de o decriptare a reflecţiilor noastre, a iubirilor noastre, a actelor noastre de voinţă şi a tuturor pasiunilor sufletului.

Camera cu pozitoni[80] a devenit totuşi instrumentul favorit al ştiinţelor cognitive, fascinate de descoperirea unei geografii mentale în culori, nou avatar al teoriei localizărilor cerebrale ale funcţiilor motrice şi intelectuală.

[79] Paul Ricœur, Jean-Pierre Changeux, *La Nature et la Règle*, Éd. du Seuil, Paris, 1998, p. 31.

[80] Această cameră emite pozitoni, electroni pozitivi caracteristici pentru „antimaterie". La primii electroni pe care îi întâlnesc în corp, ei dispar, însă dau naştere unor fotoni de direcţie opusă, care pot fi identificaţi de aparatele clasice.

Termenul de „imagistică" a favorizat reapariţia discretă a vocabularului imaginii mentale, asociat în trecut cu paralelismul psihofiziologic blamat de către fenomenologi.

Imagistica medicală arată ambivalenţa imaginii, deopotrivă dublu al realului şi pură amăgire, purtătoare de informaţie şi de echivoc între obiectul dat şi cel construit. Uitarea faptului că imaginea este construită – care se adaugă la fascinaţia prometeică pe care o exercită obiectul ei asupra mediului şi a publicului său – face ca aceasta, în loc să ofere puncte de vedere care să fie integrate celorlalte cunoştinţe, să tindă să se impună ca o sumă de date irefutabile: unii neurofiziologi văd în noile tehnici un adevărat detector de minciuni. Corpul, atât de influenţabil în capacitatea sa de a declanşa, suferi sau modifica durerea, ar fi în sfârşit supus unor proceduri care n-au nevoie de nici o hermeneutică! Mereu aceeaşi idee a unei ferestre deschise către creier, dezvăluindu-i observatorului gândirea sau chiar inconştientul care s-ar situa acolo…

XIV. Corpul la radar

Ecografia diferă complet de medicina nucleară, cu toate că şi-a luat avântul în aceleaşi medii, fiind folosită de radiologi. La începutul anilor '50, ecografia a utilizat în scopuri medicale proprietatea ultrasunetelor (exploatată în război) de a se comporta ca nişte emisii radar şi de a se reflecta cu viteză diferită în funcţie de densitatea obiectelor întâlnite, furnizând astfel un fel de imagine a corpului. Mai e nevoie oare să reamintim că, în limbaj popular, „să mergi după radar" înseamnă să umbli cu privirea încă înceţoşată de somn, orientându-te mai mult după ciocnirile cu obiectele ce-ţi ies în cale decât după percepţii în adevăratul sens al cuvântului?

Evident, „obstacolele" identificate de noua tehnologie se numeau tumoare, chist sau abces. Primele imagini nu evocau nimic[6]: zonele de tranziţie

[6] Ellen B. Koch, „In the image of science? Negotiating the development of diagnostic ultrasound in the cultures of surgery and radiology", *Technology and Culture*, nr. 34, 1993, p. 858.

dintre diferitele ţesuturi trimiteau ecouri parazite care perturbau contururile. Semiologia trebuia reinventată în faţa unor imagini care nu se suprapuneau cu cele ale anatomiei clasice. De aici şi reputaţia ecografiei de a fi o meserie dificilă, rezervată unor tehnicieni experimentaţi, puţin capabili să-şi transmită cunoaşterea şi să-şi justifice raţional impresia că în adâncul corpului se desfăşoară un proces suspect.

Ecografia a devenit totuşi repede populară datorită utilizării ei în diagnosticarea şi urmărirea sarcinii. Diagnosticarea sarcinilor extrauterine (în care ovulul fecundat nu migrează normal în trompa uterină) era adesea făcută prea târziu, în stadiul de ruptură şi de hemoragie. Acum, ea poate interveni înainte să existe vreun simptom, în faţa unei opacităţi situate anormal în afara uterului, permiţând un gest chirurgical *a minima* de expulzare a oului aberant.

Totuşi, principala indicaţie – de fapt, dacă nu de drept – a ecografiei a fost prima întâlnire a mamei cu fătul perceput până atunci din interior, descoperirea propriului copil înainte de momentul naşterii, văzut ca un altul înăuntrul ei. Întâlnire plină de emoţie, imagine ce-şi află repede locul în albumul de familie, în faţa căreia copiii vor putea să se minuneze şi să încerce să-şi rememoreze viaţa anterioară. Inocuitatea metodei şi uşurinţa folosirii ei, totul făcea ca această tehnică să fie agreabilă şi repetabilă la nesfârşit. Dacă urmărirea cazurilor de fecundaţie *in vitro* cu transferul embrionului şi de „copil preţios" prevede până la o ecografie la două zile, în schimb Securitatea Socială a restrâns în Franţa examinările standard la trei ecografii în cursul unei sarcini. Entuziasmul general atestă dorinţa aprinsă a femeilor de a participa la o aventură ştiinţifică mai accesibilă decât zborurile în spaţiu, precum şi visul copilului perfect, accesibil prin imagine.

Ecografia o informează pe viitoarea mamă nu numai despre bunul mers al sarcinii, ci şi despre sexul fătului. Cu o consecinţă nedorită: posibilitatea alegerii acestuia. În China, unde, legal, cuplurile nu au dreptul decât la un singur copil, ecografia s-a dezvoltat exploziv deoarece face posibil un avort orientat pentru a obţine cu certitudine copilul de sex masculin atât de dorit.

Multă vreme, termenul sarcinii a rămas imprecis, perioada avortului spontan prost delimitată, iar statutul produselor avortate neclar. O dezvoltare

misterioasă preceda momentul în care femeia simte mişcând noua fiinţă din pântecul ei. Secolul al XIX-lea s-a sprijinit pe cunoştinţele obţinute de fiziologie şi de medicină despre formarea embrionului pentru a instaura un control moral şi teologic mai strict decât în trecut şi a lupta împotriva avortului şi a contracepţiei. Este şi momentul în care termenul *fetus*, folosit înainte atât pentru speciile vegetale, cât şi pentru cele animale, fără deosebire, a început să desemneze exclusiv progenitura omului. Imaginile ecografice au schimbat şi mai radical modul de a înţelege sarcina. Feministele au descris acest eveniment ca fiind inaugurarea unei vieţi publice pentru ceea ce înainte era cufundat în întunericul şi liniştea uterului gravid. Unele au perceput această vizibilitate şocantă, ca pe un nou gen de deposedare, ceea ce a dus la definirea fătului drept „viaţă" şi la supunerea lui ca atare jurisdicţiei Bisericii şi statului. Într-adevăr, dreptul la viaţă poate fi susţinut în privinţa zigotului (celulă ce rezultă din fecundare) cu atât mai multă tărie cu cât acesta este materializat prin imagini prezentate drept „începutul vieţii", înregistrat în direct[42]. Deşi avortul este admis în majoritatea legislaţiilor, ecografia a sensibilizat publicul faţă de destinul unic al fătului, lăsat în trecut în seama unei loterii discrete. În fine, apariţia embrionilor supranumerari, respinşii fecundării *in vitro*, a ridicat problema statutului acestor fiinţe vii care nu sunt încă persoane, dar pot fi considerate posesoare ale unor drepturi în calitate de „persoane potenţiale", categorie inventată de juristi. Majoritatea legislaţiilor europene preferă să evite definiţiile şi limitele precise în acest sens, ca să nu fie prinse în nişte contradicţii de nedepăşit între dreptul la avort şi protejarea vieţii.

Imagistica a scos la lumină o viaţă anterioară a corpului, care face ca embrionul să se apropie de individ. Şi s-ar putea ca societatea şi părinţii să aibă de dat socoteală acestei fiinţe. Dreptul american începe să admită procese intentate marnelor ce au refuzat avortul terapeutic de către copiii handicapaţi care cer daune în numele dreptului de a nu exista pur şi simplu[43], apropriindu-şi un trecut virtual la care imagistica le-a dat acces. Inspirându-se

[42] Barbara Duden, *Visualizing «life»*, *Science as Culture*, nr. 3, 1989, pp. 562-599.
[43] Marcela Iacub, *Penser les droits de la naissance*, PUF, Paris, 2002.

dintr-o serie de precedente americane, hotărârea Perruche din anul 2000 a provocat o mare tulburare şi schimbarea bruscă a atitudinii judecătorilor în faţa consecinţelor predictibile ale noţiunii de „prejudiciere a vieţii", pentru care se pot cere despăgubiri.

XV. Corpul social în imagine

Alături de radiografie şi de scintigrafie au apărut şi tipuri de imagini numerizate, obţinute graţie progreselor informaticii, cum ar fi imaginile datorate tomodensitometriei (numită în mod curent scaner), născută în anii '70, şi rezonanţei magnetice nucleare. Deşi supune subiectul la o radiaţie ce nu poate fi neglijată, scanerul a avut un succes deosebit la public din două motive: nu presupune nici o injecţie şi, mai ales, fiind mai uşor de interpretat decât o scintigrafie, este perceput ca un fel de superfotografie, extrem de fidelă şi, în consecinţă, mai dătătoare de încredere. Scanerul „corp integral" satisface nevoia de a dispune de o asigurare globală în privinţa propriei sănătăţi furnizând o imagine a corpului în întregul său, ceea ce întăreşte ideea unui control panoptic al tuturor organelor, care îşi dezvăluie în sfârşit toate secretele.

Datorită prestigiului ştiinţei, ca şi forţei înseşi a imaginii, noua iconografie obsedează de acum inconştientul colectiv şi participă la o nouă cultură de dezvăluire şi de cercetare metodică a corpurilor. Ea remodelează cu atât mai mult percepţiile şi experienţele trăite cu cât pare mai adevărată decât este în realitate. Statul intervine în mod neunitar în această punere în imagine a societăţii, fie că o încurajează, cu scopul de a preveni anumite tipuri de cancer (mamografia), fie că, dimpotrivă, se arată îngrijorat de efectele nedorite ale acestei explozii, ca în cazul ecografiei. Aceeaşi lipsă de unitate o întâlnim şi în rândurile publicului. Angoasaţii aderă cu dragă inimă la orice supraveghere liniştitoare şi supralicitează cerând un scaner „corp integral" la intervale regulate – sau, în cazul celor care sunt mai la curent cu actualitatea, rezonanţa magnetică funcţională –, pentru a se linişti privind zi de zi în oglinda integrităţii propriului corp. Dar dacă, în general, o parte

a populației aderă la supravegherea (și la securitatea!) corpului prin intermediul imaginii, altă parte rămâne în schimb refractară la această dezvăluire impusă, așa cum o dovedesc unele anchete, de exemplu, cu privire la acceptarea mamografiei sistematice în rândul femeilor. Temerii ca examinarea să nu detecteze cumva o boală nebănuită i se alătură angoasa unei explorări a corpului percepute ca o intruziune periculoasă. Unele femei explică foarte clar că un corp care nu prezintă nici un semn nu trebuie „atins", de teamă că acest lucru ar putea să însemne o sfidare a destinului și declanșarea unei secvențe imposibil de controlat[84].

De fapt, transparența corpului se poate dovedi înșelătoare. Aparentul realism al imaginii nu ne dispensează de o hermeneutică. Odată cu diversificarea procedeelor imagistice, a căror prescriere este de multe ori anarhică, problema artefactelor a căpătat o amploare fără precedent: înmulțirea explorărilor și a examinărilor sistematice antrenează producerea de imagini care dezvăluie anomalii cu semnificație echivocă. Uneori este vorba despre o variantă anatomică ce atestă diversitatea corpurilor sau despre supraviețuirea unui vestigiu embrionar ce reamintește de istoria speciei. Alteori, judecata rămâne suspendată în fața unei imagini care face decizia imposibilă și care poate fi resimțită ca o sabie a lui Damocles ce atârnă deasupra capului pacientului.

XVI. Corpul pe net

Imagistica, oricât de ezoterice ar fi instrumentele ei și legile fizico-chimice care le-au inspirat, a pus minunile corpului la îndemâna publicului și a încurajat ideea unei omnipotențe a medicinei. Aceasta a dobândit o dimensiune suplimentară: cea a unei imagistici-putere. Odată cu ameliorarea dispozitivelor optice (fibre de sticlă extrem de flexibile), domeniu în care industria japoneză s-a evidențiat, speologia vieții interioare a organelor permite intervenții inedite. Efectuarea de intervenții chirurgicale în cursul

[84] Christine Durif, *Résistances de la population à l'information médicale. Cancer du sein, 20 ans de progrès*, Publications médicales internationales, Paris, 1994, p. 19.

unor explorări cu endoscoape adaptate organelor cavitare (vezică, stomac) pare să nu cunoască nici o limită și să nu prezinte nici un pericol, deoarece are loc fără efracție, trecând prin orificiile naturale. Chirurgia glorificată de verbul lui Valéry – „Dumneavoastră întrerupeți, domnilor, cursul fundamentalei noastre necunoașteri de sine"[85] – se restrânge la dimensiunile unei lunete. Într-un mare număr de afecțiuni, nu se mai operează pe abdomen deschis. Chirurgul rezecă prostatele pătrunzând prin uretră și extirpă chistul ovariene prin incizia unei celioscopii, practicată în buric. Uneori nici nu mai operează el însuși, ci un simplu medic obișnuit să ghideze tubul endoscopului în lumina intestinală și care înlătură în treacăt o tumoare sau un chist. Prin ablațiunea uterului pe cale vaginală, cicatricea dizgrațioasă încetează să mai marcheze evenimentul. Numai în caz de urgență, chirurgul clasic reapare și, cu o incizie mediană de sus în jos pe abdomen, nesocotește de această dată precauțiile estetice.

Dominația imagisticii a contribuit astfel la derealizarea corpului suferind. Medicina de astăzi nu se mai reflectă în scenele crude din sala de operație îndrăgite de cinematografie și de literatură, ci se proiectează în compoziții numerizate și dezincarnate, care pot să circule deja prin e-mail. De altfel, chirurgii pot de acum să opereze sub controlul unui robot sau chiar prin intermediul lui, în cooperare cu echipe internaționale postate pe internet[86]. Corpul cufundat în lumea virtuală devine suportul reușitei științifice.

Pentru a înlocui învățarea anatomiei pe cadavru, practică învechită și prea puțin atrăgătoare, informaticienii americani au construit un model care oferă în imagini un echivalent numerizat al corpului: planuri sagitale și frontale ale unui ansamblu interactiv, ca să nu spunem chiar convivial, etichetat și numerotat, pe care sute de studenți pot să-l analizeze și să-l disece după plac stând comod în fotoliu, cu condiția să dispună de un calculator[87].

[85] Paul Valéry, ședință de deschidere a Congresului Național de Chirurgie, 17 octombrie 1938.

[86] Jacques Marescaux, Didier Mutter, „Télémédecine", în Dominique Lecourt (coord.), *Dictionnaire de la pensée médicale*, *op. cit.*, pp. 1122–1126.

[87] Virgilio Meneghelli, Carlo Macchi, Giovanna Lupi, Francesco Pierazzoli, „Dal tavolo anatomico all'anatomia per immagini", *Medicina nei secoli*, nr. 9, 1997, pp. 121–139.

Programul, numit *The Visible Man* (Omul vizibil), nu este totuşi complet dezincarnat. Acest om, care va ajunge în scurt timp în mâinile tuturor, are o poveste ce îmbină tehnologia de avangardă cu o lungă tradiţie marcată de angoasă şi de moarte, o tradiţie penală. Modelul n-a fost conceput *in abstracto*, ci pornind de la un om cât se poate de real, unul dintre acei condamnaţi americani care stau în anticamerele morţii ani de zile până ce sunt expediaţi în cele din urmă pe lumea cealaltă printr-o injecţie cu cianură. Condamnatul în cauză, un bărbat în vârstă de treizeci şi cinci de ani, a crezut în tot acest timp că recursurile sale vor avea succes. Şi, cu toate că acceptase dinainte să-şi cedeze corpul ştiinţei, n-a petrecut nici o zi în închisoare fără să meargă la sala de sport a acesteia. Aşa încât le-a oferit anatomiştilor din secolul XXI un corp perfect, numai muşchi, fără un atom de grăsime.

Este vorba despre un bărbat: să aibă oare sexul masculin prioritate încă o dată? Feministele pot sta liniştite! *The Visible Woman* (Femeia vizibilă) va fi în curând disponibilă pe ecran în acelaşi mod. Povestea ei este însă foarte diferită: este vorba despre o bolnavă decedată din cauza unei insuficienţe cardiace şi departe de a poseda caracteristicile estetice ale omologului ei.

Concluzie. În zorii secolului XXI: „Cunoaşte-te pe tine însuţi"

Istoria corpului în secolul XX este cea a unei intervenţii crescânde a medicinei, care încadrează evenimentele obişnuite ale vieţii, modifică scadenţele şi sporeşte posibilităţile. În primele două treimi ale secolului, medicina, bazându-se pe succesele ei în explorarea corpului şi prelungirea vieţii, părea pe cale să cucerească un monopol aproape absolut în gestionarea corpului şi dezvăluirea secretelor acestuia. Influenţa medicinei a crescut şi mai mult odată cu extinderea intervenţiilor ei dincolo de domeniul bolii propriu-zise. Nu mai există, ca să spunem aşa, sterilitate masculină, femeile ajunse la menopauză pot zămisli, organele epuizate pot fi înlocuite, iar genele par să ne fie accesibile. Cunoaşterea medicală s-a insinuat în imaginarul public, ilustrată de o imagistică puternică ce i-a concretizat noile puteri.

Corpul însuşi a fost profund remaniat de medicină. Persoanele cu handicap beneficiază de noi proteze, deseori ascunse vederii. Mâine poate că vom reuşi să înlocuim vasele de sânge de mic diametru cu grefoane fără ca sângele să se coaguleze în interior, să irigăm organe de animale umane de inimă-maşină al lui Alexis Carrel. Carduri cu cip-uri poate că le vor permite cvadriplegilor să-şi mişte braţele şi picioarele…

Bogăţia informaţiei acumulate, gravitatea deciziilor ce trebuie luate, implicarea conduitelor personale în asumarea riscurilor, cu recunoaşterea importanţei predispoziţiilor genetice, care se adaugă la cererea de transparenţă din partea societăţii civile şi la nelinişte cetăţenilor în privinţa tutelei medicale[88], au favorizat cu toate acestea conştientizarea de către simplii indivizi a destinului corpului unic ce se află în mâinile lor. Creşterea cunoaşterii-putere pe care o deţin medicii a stârnit îngrijorare atât în rândurile breslei, cât şi în cele ale publicului şi a alimentat exigenţa ca individul să participe mai mult la deciziile care îl privesc. S-a exprimat un dublu ideal de transparenţă: transparenţă a corpului pentru sine şi transparenţă în deciziile societăţii.

Înainte, exista o anumită jenă, o anumită stânjeneală a populaţiei în a cunoaşte un interior perceput ca diferit de ceea ce se oferă la suprafaţă privirii celorlalţi, eul-epidermă[89], singurul adevărat purtător al individualităţii. Îndemnul socratic la călătoria interioară – „Cunoaşte-te pe tine însuţi!" –, care a marcat filosofia occidentală, îndepărta corpul nu numai ca pe o contingenţă, ci chiar ca pe un obstacol în calea reflecţiei. La începutul secolului XX, explorarea freudiană a inconştientului a reprezentat o încercare de a reintroduce persoana în propriul ei corp. Astăzi, corpul în întregul său pare mai accesibil şi legat de exprimarea unui *eu*[90].

---

[88] Dominique Thouvenin, *Le Secret médical et l'Information du malade*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1982.

[89] Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1985.

[90] Juliet Corbin, Anselm Strauss, „Accompaniments of chronic illness: changes in body, self, biography and biographical times", *Research and Sociology of Health Care*, nr. 6, 1987, pp. 249–281.

Multe dintre tehnicile imagisticii medicale rămân monopolul expertului, însă unele au ieşit din umbra înfricoşătoare a spitalului pentru a-şi găsi un loc în mici structuri asemănătoare cu celelalte locuri de consum, între farmacie şi atelierul fotografic. În viitor, ne putem imagina nişte săli discrete asemenea sex-shop-urilor, unde, fără martori, fiecare va putea efectua o coborâre în adâncul propriului corp. Aşa începe restabilirea relaţiilor între cunoaşterea savantă şi cea profană, ca şi negocierea de noi roluri între medici şi potenţialii pacienţi – adică întreaga rasă umană.

Progresele medicinei au declanşat o aventură mai puţin spectaculoasă decât călătoriile interplanetare, dar care aduce tot atâtea întrebări cu privire la un viitor ce trebuie protejat şi anticipat. Ideal vorbind, cunoaşterea precisă de către individ a potenţialităţilor sale genetice i-ar putea permite într-o bună zi să-şi modifice stilul de viaţă şi să-şi refacă soarta. Responsabilitatea individului faţă de corpul său creşte în consecinţă. Într-o ultimă etapă, pe deplin postmodernă, individul, asumându-şi cunoaşterea intimă a propriului corp, ar putea să asigure în totalitate gestionarea acestuia şi să realizeze proiectul utopic formulat de către Descartes de a fi propriul medic[91].

[91] Évelyne Aziza-Shuster, *Le Médecin de soi-même*, PUF, Paris, 1972.

2. Inventarea şi punerea în scenă a corpului genetic

Frédéric Keck şi Paul Rabinow

În 1997, Conferinţa generală a UNESCO, ca urmare a propunerii Comitetului său internaţional de bioetică, a adoptat o „Declaraţie universală cu privire la genomul uman şi drepturile omului", al cărei principiu este următorul: „Genomul uman stă la baza unităţii fundamentale a tuturor membrilor familiei umane, precum şi a recunoaşterii demnităţii lor intrinsece şi a diversităţii lor. În sens simbolic, este patrimoniul umanităţii[1]." După nouă ani de la lansarea Proiectului Genomului Uman şi cu trei ani înainte de anunţarea secvenţierii totale a genomului, această declaraţie umanistă articulează în mod confuz principalele elemente ale noii reprezentări a corpului, reprezentare datorată totalităţii actorilor – oameni de ştiinţă, asociaţii ale bolnavilor, jurişti, comitete de etică, state şi întreprinderi private – care au un rol în noua genetică[2]. Se poate, oare, spune că genomul acţionează pe nevăzute, ca o structură subiacentă a ansamblului comportamentelor comune „familiei oamenilor"? Dacă din această nouă cunoaştere se iveşte o nouă imagine a corpului, în ce fel permite acest lucru să se afle prin ce sunt legate între ele toate corpurile umane? Să punem întrebarea într-un mod mai simplu: dacă recentele descoperiri ştiinţifice ne oferă o reprezentare a „genomului nostru", cine este acest „noi" din „genomul nostru"? Altfel spus, în ce fel ne face să ne simţim vizaţi felul în care genetica face vizibilă identitatea „corpului nostru"? Ca s-o spunem în mod provocator: ce ne priveşte pe noi genetica?

[1] Citat în Charles Aufftray, *Le Génome humain*, Flammarion, Paris, 1996, p. 111.

[2] Aceşti actori au fost descrişi de Paul Rabinow în *Déchiffrage du génome. L'aventure française*, Odile Jacob, Paris, 2000.

La aceste întrebări au fost date mai multe răspunsuri pe parcursul ultimului deceniu, cadru la care se va referi acest studiu. Pentru oamenii de ştiinţă implicaţi în genetică şi pentru cea mai mare parte a publicului ce îi descoperă rezultatele datorită mass-mediei, ea are ca scop realizarea unei hărţi a structurii subiacente care determină dezvoltarea corpului. După o relaţie de tip sinecdocă în care partea exprimă literalmente întregul chiar şi la nivelul său, harta ADN-ului ne-ar permite să vedem datorită unui model la scară redusă ceea ce suntem noi în străfundul nostru[3]. Diversitatea corpurilor umane se înscrie atunci într-o carte unică ce le generează istoriile individuale[4]. Pe de altă parte, pentru asociaţiile de bolnavi ce s-au mobilizat în jurul cercetării asupra genelor responsabile de bolile lor, genetica este un spaţiu al speranţei, şi adesea al dezamăgirii, în care destinul personal poate lua forma unei gene reperabile. În acest caz trupurile se expun în mod colectiv cercetării ştiinţifice, cu tot ce ţine de intimitatea suferinţelor lor şi de notorietatea genealogiilor lor. În sfârşit, pentru cei care se gândesc la consecinţele juridice şi comerciale ale cunoaşterii genomului uman sau se tem de ele, genetica este un ansamblu de predispoziţii şi de probabilităţi care permit să se prevadă comportamente viitoare ale unor indivizi aparent sănătoşi şi normali. Corpul genetic este atunci corpul caroiat al populaţiei, un corp traversat de norme şi de regularităţi, loc al controlului şi al formării de sine. În aceste trei sensuri cel puţin, genetica a transformat sau a contribuit la transformarea, însoţită de alte mutaţii, a privirii noastre asupra corpului: corp digitalizat şi programat al omului universal, corp suferind, expus şi totuşi activ al bolnavului, corp caroiat şi normat al populaţiei. Toate aceste corpuri trebuie să treacă prin structura genetică pentru a deveni vizibile şi pentru a ajunge la cunoaşterea a ceea ce acţionează în ele. Genomul

[3] Vezi Georges Canguilhem, „Le tout et la partie dans la pensée biologique", *Études d'histoire et de philosophie des sciences concernant le vivant et la vie*, Vrin, Paris, 1994.

[4] Vezi Walter Gilbert, „Vision of the Grail", în Daniel J. Kevles şi Leroy Hood, *The Code of Codes, Scientific and Social Issues in the Human Genome Project*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1992, p. 84: „Pe un singur CD pot fi puse trei milioane de secvenţe genetice, prin urmare se va putea scoate un CD din buzunar şi spune: Asta e o fiinţă umană, sunt chiar eu!"

apare astfel ca o scenă pe care actori foarte diferiţi, şi adesea antagonici, joacă uneori comedii, alteori tragedii, sub privirea atentă şi grijulie a unui cor umanist.

Şi totuşi aceste trei reprezentări ale corpului au fost puse sub semnul întrebării în urma recentelor descoperiri ale geneticii. Departe de a dezvălui secretul a ceea ce caracterizează omul universal, harta genomului uman arată strânse analogii între om şi restul vietăţilor: pe muscă, pe vierme şi pe şoarece se efectuează cel mai des reperajul unor gene umane. De altfel, după ce au pus la punct teste ce permit depistarea cu mare certitudine a câtorva maladii a căror transmitere genetică era bine cunoscută, oamenii de ştiinţă se interesează în prezent de toate formele de boli sau tulburări posibile. Genetica populaţiilor, în fine, după secvenţierea genomului uman, ia o formă radical diferită de cea pe care o luase în anii 1950, mai atentă la particularităţile individuale. Scena genetică se reconfigurează în permanenţă, pe măsură ce apar noi actori şi se modifică rolurile: este un *Living Theater*.

Şi atunci ce vedem când privim molecula cu spirală helicoidală dublă a ADN-ului, rezultatul unui test genetic sau o porţiune din harta genomului nostru? E oare o dublură a corpului nostru, în care reuşim să vedem ce suntem cu adevărat, precum în umbra ce ne însoţeşte sau în reflexul unei oglinzi, sau e o stafie ce ne bântuie, amestec de concepţii raţionale şi imaginare, de reprezentări tehnico-ştiinţifice şi de fantasme ivite din negura timpurilor? E posibil ca, printr-un straniu joc al dedublărilor, în vreme ce noi am produs genele prin privirea savantă cu care am urmărit şi cei mai din urmă constituenţi ai celulelor noastre, în prezent să fie genele cele care ne privesc, trimiţându-ne propria noastră imagine şi obligându-ne, ca subiecţi, să ne asumăm viaţa trupurilor noastre.

I. De la genetică la harta genomului uman

Descoperirea legilor de transmitere a caracterelor observabile ale organismelor vii a fost opera lui Mendel, în 1865, dar a fost ignorată timp de o jumătate de secol. Cuvântul „genetică" nu a fost introdus decât în 1903 de

către William Bateson, iar cuvântul „genă" în 1909 de Wilhelm Johannsen: el desemnează atunci pentru biologie echivalentul atomului pentru chimie, constituentul ultim al vieţii, ale cărui combinaţii explică toate fenomenele biologice[5]. Prima identificare a unei gene în laborator a fost realizată în 1910 de Thomas Morgan. Utilizarea razelor X de către Hermann Muller permite producerea primelor mutaţii genetice şi stabilirea strânsei relaţii dintre gene şi proteine. Când James Watson şi Francis Crick au descris în 1953 structura în dublă spirală a moleculei de ADN, s-a înţeles cum poate servi ADN-ul drept matrice a propriei sale copii şi cum se poate el transmite ereditar. Munca fundamentală legată de codul genetic a continuat în anii 1960 şi 1970, odată cu descoperirea în 1959 a rolului genelor de reglare de către François Jacob şi Jacques Monod şi cea a primei gene nelegate de reproducerea sexuală în 1968. La sfârşitul anilor 1970, se inventaseră multe unelte ce permiteau manipularea ADN-ului: cultura de celule stem, enzimele de restricţie şi de reparare a ADN-ului, transcrierea ADN-ului în ARN, folosirea bacteriilor şi a vectorilor virali pentru transportarea fragmentelor de ADN în celule. În anii 1980, biologii moleculari au dezvoltat producţia de ADN în serie: sinteza şi secvenţierea ADN-ului, gelul pentru electroforeză, utilizarea cromozomilor artificiali ai celulelor (*Yeast Artificial Chromosomes*, YAC), reacţia în lanţ a polimerazei (*Polymerase Chain Reaction*, PCR). Tehnica *knock-out* permite în fine identificarea funcţiei genelor prin înlocuirea *in vitro* a unei copii normale cu o copie anormală.

Imaginea genei care rezultă din aceste descoperiri ştiinţifice şi tehnologice este destul de diferită de unitatea de cod concepută de Mendel şi primii săi succesori. În loc de „genă", entitate devenită din ce în ce mai vagă, biologii vorbesc acum mai degrabă de „genom", prin care înţeleg ansamblul materialului molecular conţinut în perechile de cromozomi ale unui anumit organism şi transmis din generaţie în generaţie. Avantajul acestei noţiuni e că permite să fie luat în considerare materialul molecular al cromozomilor pentru care nu se cunoaşte încă funcţia. Genomul uman e constituit din trei miliarde de perechi de baze, dar biologii consideră că

[5] Vezi Evelyn Fox-Keller, *Le Siècle du gène*, Gallimard, Paris, 2002.

pentru 98% din genomul uman nu s-a identificat încă o funcţie. Acest ADN suplimentar (numit *junk ADN*) poate fi conservat în vederea unei folosiri viitoare, sau poate să joace un rol structural, sau să rezulte dintr-un accident, sau să fie redundant. Genomul înseamnă deci mai mult decât genele: este asamblajul organizat al genelor, a căror combinare are influenţă asupra acţiunii unei gene anume. Genele sunt cei 2% de ADN ce codează pentru o proteină a cărei funcţie e identificată. Mărimea unei gene variază între zece mii şi două milioane de perechi de baze, adesea fiind greu de ştiut unde începe şi unde se termină o genă. Ea nu constituie o unitate spaţială continuă, ci o secvenţă de porţiuni de codare sau de reglare (exonii) separate prin porţiuni lipsite de semnificaţie (intronii).

În anii de euforie ai biologiei moleculare, gena trebuia să deschidă calea către structura invizibilă a corpului[6]. Dar astăzi această structură pare foarte vagă, în cea mai mare parte[7]. Tocmai pentru a converti această imprecizie structurală în câmp de investigaţie şi de experimentare, a fost lansat în 1989 un proiect tehnico-ştiinţific de o amploare nicicând atinsă în biologie: Proiectul Genomului Uman (*Human Genome Initiative*). Raţionamentul biologilor a fost următorul: dacă funcţia fiecărei gene este greu de identificat, mai bine s-ar cartografia în totalitate genomul uman, pentru a se repera apoi manifestarea genelor în funcţie de poziţia lor în structura globală. Această idee a fost lansată în Statele Unite pe la mijlocul anilor 1980 şi, după numeroase discuţii în legătură cu costul, eficacitatea, importanţa ştiinţifică şi riscurile ei sociale, a fost adoptată de Congresul american. O sută de milioane de dolari i-au fost alocate pentru primul an, împărţite între Institutul Naţional pentru Sănătate şi Departamentul pentru Energie. Strategia urmată a fost stabilirea mai multor centre de cercetare care să cartografieze cromozomi diferiţi, conform principiului concurenţei ştiinţifice. Întreprinderi private – dintre care cea

[6] Vezi François Jacob, *La Logique du vivant, Une histoire de l'hérédité*, Gallimard, Paris, 1970.

[7] Vezi Sydney Brenner, „The end of the beginning", *Science*, vol. 287, p. 2173: „La întrebarea câte gene sunt necesare pentru a face un bacteriofag, sau o bacterie, sau o muscă, sau un şoarece, nu s-ar putea da nici un răspuns." Iată de ce Brenner propune înlocuirea cuvântului „genă" prin „loc(us) de cartografie genetică" (*genetic locus*).

mai cunoscută este Celera Genomics – au intrat în câmpul de cercetare pe parcursul anilor 1990. O mare afluenţă de bani s-a adăugat bogăţiei de material genetic produs prin tehnologiile de secvenţiere. În 2001, statul american, fundaţia britanică Wellcome Trust şi întreprinderea de biotehnologie Celera Genomics anunţau realizarea primei hărţi complete a genomului uman.

Această hartă a dat peste cap concepţiile despre diferenţa dintre om şi celelalte animale. Se face descoperirea că genomul uman are tot atâtea perechi de baze cât şi cel al muştei şi că porumbul şi salamandra au chiar de treizeci de ori mai multe. Se descoperă că de-a lungul evoluţiei „codul genetic" nu s-a schimbat şi că multe dintre gene sunt fundamental la fel în organismele cele mai simple şi la om. Dat fiind că, din motive etice şi ştiinţifice, cele dintâi sunt mai uşor de studiat, o mare parte din cunoaşterea noastră referitoare la genomul uman se datorează experimentelor pe muşte (drosofila lui T. Morgan, aleasă fiindcă înmulţirea sa se face foarte rapid), pe viermi (nematodul *C. Elegans* utilizat de S. Brenner pentru a se putea înţelege dezvoltarea sistemului nervos), pe drojdie sau şoareci (ale căror gene sunt mai asemănătoare genelor umane decât cele ale tuturor celorlalte organisme). Gena *homeobox*, a cărei funcţie este considerată astăzi drept esenţială pentru reglarea dezvoltării embrionare, a fost mai întâi studiată la muscă[8]. Aparenţa vizibilă a omului este astfel pusă în legătură cu o structură invizibilă ale cărei modificări infime generează corpuri radical diferite; fenotipuri diferite, genotip analog. Şi atunci nu mai există nici monştri, nici lege: aceeaşi structură explică şi norma, dar şi ceea ce pare deviere de la ea – deschizând astfel un câmp de investigaţie pentru analiza cauzelor acestei devieri[9]. Devine posibilă transferarea unei gene dintr-un organism complex într-un organism mai simplu cu scopul de a-i studia funcţionarea sau de a produce materialul molecular necesar[10]. Şi atunci oare e posibil ca animalele să ofere cheia cunoaşterii şi vindecării bolilor umane?

[8] Vezi Alain Prochiantz, *Les Stratégies de l'embryon*, PUF, Paris, 1988.

[9] Vezi François Jacob, *La Souris, la Mouche et l'Homme*, Odile Jacob, Paris, 1997.

[10] Pentru o reprezentare estetică şi politică a importanţei şi impactului animalelor transgenice, vezi Donna J. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millenium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™*, Routledge, New York, 1997.

II. Maladiile genetice şi asociaţiile de bolnavi

Cartografierea genomului uman are drept scop, printre altele, să repereze genele responsabile pentru boli a căror transmitere ereditară era deja cunoscută, fără să fie posibilă vreo intervenţie. Descoperirea originii genetice a unor maladii a provocat prin urmare transformări în gândirea medicală, deoarece acest fapt duce la localizarea „răului" în determinările ultime ale corpului, dând în acelaşi timp posibilitatea de a se interveni asupra acestui rău. Ceea ce până atunci era conceput ca destin ereditar devine locul unei posibile mobilizări pe scena genomului a unor actori interesaţi de malanou Logos, concretizat prin acţiuni distincte.

die din diverse motive: tragedia devine dramă, Patosul cedează locul unui

Descoperirile biologiei moleculare au permis o mai bună înţelegere a transmiterii ereditare a unei maladii. Departe de imaginarul legat de un agent malign transmis dintr-un corp în alt corp prin concepţie, aşa cum s-a format el în secolul al XIX-lea prin reluarea scientistă a temei păcatului originar, genetica arată în prezent că o maladie ereditară rezultă din cauza mutaţiei întâmplătoare a unei părţi din ADN pe parcursul duplicării, mutaţie care se transmite apoi obligatoriu dacă este dominantă sau, dacă este recesivă, atunci când întâlneşte o altă mutaţie analoagă. Astfel, mucoviscidoza (angl. *cystic fibrosis*"), care este maladia monogenetică cea mai frecventă în rândul populaţiei europene, e provocată de mutaţia unei gene ce produce un mucus prea vâscos, blocând căile respiratorii şi canalele pancreasului[11]. Cercetarea genei responsabile pentru o maladie constă cel mai adesea în stabilirea legăturilor dintre gena respectivă şi alte gene cunoscute, conform tehnicii *linkage*, astfel încât să i se repereze poziţia pe harta genomului şi, dacă e posibil, să fie depistată prin teste.

Descoperirea unei maladii genetice implică un nou raport cu corpul, deoarece un pacient poate avea o boală chiar dacă ea nu s-a făcut încă simţită. Situaţia cea mai dramatică e cea a maladiei Huntington, care se manifestă în general după patruzeci de ani, şi provoacă tulburări de motricitate,

[*] Fibroza chistică (n. tr.).

[11] Vezi Michel Morange, *La Part des gènes*, Odile Jacob, Paris, 1998, p. 61 şi urm.

crize de epilepsie, o dispoziție depresivă, demența și moartea în doar câțiva ani. Această maladie genetică este dominantă, căci rezultă din mutația uneia singure din cele două copii ale genelor implicate, ce produce o proteină toxică pentru sistemul nervos. Ea se transmite deci genetic cu o probabilitate de unu la doi. Diagnosticarea acestei maladii este posibilă cu mare certitudine atunci când individul e adult și perfect sănătos, și duce astfel la anunțarea caracterului ineluctabil al unei boli care se va manifesta cu douăzeci de ani mai târziu. În acest caz, testul genetic apare ca o imagine a corpului în alb și negru: el răspunde prin da sau nu la întrebarea asupra identității personale, făcând vizibilă fie boala, fie absența bolii. O femeie de treizeci și cinci de ani căreia bunica, mama și mătușa i-au murit de maladia Huntington, atunci când află că testul pentru maladia amintită e negativ în ceea ce o privește, mărturisește: „Boala e un fel de dublură a propriului meu eu. Cu rezultatul ăsta trec de la suportarea bolii la absența bolii. Dar atunci cine sunt eu?"[12] A trăi cu o boală capătă un sens diferit atunci când ea e reprezentată pe scena genomului: identificarea cu boala și cu un întreg destin familial creează o dublură a corpului căreia testul genetic îi arată caracterul real sau fantasmatic.

Diagnosticul genetic stabilește un raport special între medic și bolnav, fiindcă acesta din urmă dispune de un timp suficient de îndelungat pentru a participa la eradicarea propriei sale maladii. Corpul bolnavului devine locul în care se proiectează boala din viitor și unde se efectuează cercetarea din prezent: el poate să se afle de ambele părți ale microscopului, ca obiect și ca subiect. Astfel, în Statele Unite, Nancy Wexler și tatăl ei, Milton Wexler, au jucat un rol important în impulsionarea și susținerea cercetării genetice a maladiei Huntington, care a permis localizarea genei responsabile în 1993, după ce au descoperit că mama, respectiv soția, era atinsă de această boală[13]. În fața caracterului ineluctabil al unei maladii al cărei destin pare programat, mobilizarea cercetării științifice de către asociațiile de bolnavi introduce

[12] *Libération*, Dosarul „Maladie de Huntington. Journal d'une victoire" („Maladia Huntington. Jurnalul unei victorii"), 30 noiembrie 2000, p. VII.

[13] Vezi Alice Wexler, *Mapping Fate. A Memoir of Family, Risk and Genetic Research*, University of California Press, Berkeley, 1996.

urgența timpului de vindecare în structura formală și aparent imuabilă a codului genetic. Astfel, oamenii de știință ce se ocupau de maladia Huntington îmbinau studiul evoluției bolii în corpurile suferinde cu cercetarea în laborator a genei determinante, în condițiile în care această cercetare putea să se intersecteze cu alte sectoare ale geneticii, foarte îndepărtate de maladia respectivă.

Identificarea maladiilor genetice a fost deci un puternic motor al cercetării genomului, așa cum o demonstrează cazul francez al alianței dintre Centrul de studiu al polimorfismului uman (Centre d'étude du polymorphisme humain – CEPH) și Asociația franceză împotriva miopatiilor (Association française contre les myopathies – AFM). CEPH a fost fondat în 1984 de Jean Dausset, profesor la Collège de France și laureat al Premiului Nobel pentru Medicină pentru cercetările sale asupra funcției imunitare a sistemului HLA, cu scopul de a stabili o hartă genealogică a genomului uman, plecând de la familiile de mormoni din Utah și de la bolnavii atinși de maladia Huntington[14]. Dispunea de un evantai de patruzeci de familii pe care putea face un studiu genealogic extensiv și care constituia deci un fel de laborator natural. O modificare hotărâtoare s-a produs atunci când Bernard Barataud, fondator al AFM, a vizitat laboratorul lui Jean Dausset. După ce fiul său a murit din cauza miopatiei lui Duchenne sau degenerescenței musculare, Barataud a reacționat față de aroganța și opacitatea medicilor pe care-i întâlnise prima oară pe când milita pentru cercetarea genetică. Felul cum povestește despre momentul în care a aflat de originea genetică a bolii fiului său e impresionant: „Mi s-a dat cu brutalitate o informație stupefiantă, neașteptată. «Peste trei minute toți membrii AFM să fie în amfiteatru!» În amfiteatru, un tânăr american de douăzeci și șase de ani, Anthony Monaco. Și deodată, liniștea absolută devine magică. Pe perete, pe diapozitivele albăstrii, e evident, fie că înțelegi ori nu engleza, că americanul anunță o descoperire: cromozomul X, *Duchenne Muscular Dystrophy*, gena se găsește în Xp21. Gena. Originea bolii lui Alain, chiar acolo, chiar în fața mea. Pentru

[14] Vezi Anne Marie Moulin, *Le Dernier Langage de la médecine. Histoire de l'immunologie de Pasteur au sida*, PUF, Paris, 1991.

prima oară, bestia e vizibilă."[15] Cercetarea genetică aduce astfel la lumină un rău ascuns în adâncul corpului; dar departe de a-i obliga pe oameni să privească răul în față în mod tragic, ea-i îndeamnă să acționeze, să intervină asupra trupurilor.

AFM a jucat un rol crucial în sensibilizarea marelui public față de cercetarea genetică, prin organizarea Teledonului[16]. După modelul creat de Jerry Lewis în Statele Unite, Barataud a stârnit o mișcare de solidaritate de-o amploare excepțională pentru bolile numite „orfeline", fiindcă afectează o populație relativ restrânsă[17]. Expunerea televizată a trupurilor suferinde ale bolnavilor, în contrast cu imaginea corpurilor energice ale celor care se mobilizau să îi ajute, a fost un moment spectaculos al politicii de compasiune mediatică[18]. În plus, a avut efecte științifice directe, prin crearea Généthon, centru de cercetare important constituit pe bazele laboratoarelor CEPH în „Genopola" din Évry. Généthon a fost prezentat de unul dintre fondatorii săi, Daniel Cohen, drept „o mare uzină pentru găsirea genelor implicate în maladiile ereditare, care va servi întregii comunități științifice".[19] Finanțarea sa provenea în procent de 70% de la AFM. Folosea cam o sută de cercetători, dar și copii și tineri atinși de miopatii, care răspundeau la telefon sau se ocupau de cafeneaua-cofetărie. Généthon a fost compensația tehnică a spectacolului de la Teledon: pe de-o parte corpuri suferinde, pe

[15] Bernard Barataud, *Au nom de nos enfants*, Éditions n° 1, Paris, 1992.

[16] Vezi Michel Callon și Vololona Rabeharisoa, *Le Pouvoir des malades. L'Association française contre les myopathies et la recherche*, Presses de l'École des mines, Paris, 1999.

[17] Vezi François Delaporte și Patrice Pinell, *Histoire des myopathies*, Payot, Paris, 1998.

[18] Vezi Didier Fassin, „Le corps exposé. Essai d'économie morale de l'illégitimité", în Didier Fassin și Dominique Memmi, *Le Gouvernement des corps*, EHESS, Paris, 2004, p. 240: „Expunerea eului, fie că ține de un exercițiu narativ, fie de o dezvelire fizică (dar acestea nu se exclud reciproc), face parte dintre formele contemporane ale controlului. [...] Corpul, bolnav sau suferind, este într-adevăr învestit, în aceste situații, cu un fel de recunoștință socială de ultimă instanță, când toate celelalte fundamente ale legitimității par a fi fost epuizate."

[19] Daniel Cohen, *Les Gènes de l'espoir. À la découverte du génome humain*, Robert Laffont, Paris, 1993, p. 19.

de alta mașini perfecționate de secvențiere a ADN-ului. Energia furibundă a lui Barataud a făcut loc unui complex hibrid de trupuri și tehnici în fața neputinței doctorilor. Nu un corp tehnic, ci un ansamblu inovator de corpuri și de tehnici în vederea vindecării. Barataud scrie: „Nu mi-am ales tabăra. Mi-a fost impusă de hazard, de una dintre foarte numeroasele greșeli ale naturii. Fiindcă ne abandonaseră toate autoritățile, n-am avut altă soluție decât să găsim o ieșire. Și atunci am făcut Teledonul. Dar n-ar fi folosit la nimic să vrem să rezolvăm problema miopatiilor atâta timp cât cunoștințele în genetică n-ar fi progresat. Așa că am creat laboratorul Généthon."[20] În 1993, CEPH a produs prima hartă fizică a genomului uman, luând-o cu viteză înaintea Proiectului Genomului Uman american.

Barataud și AFM voiau să aloce banii obținuți în urma Teledonului pentru cercetarea vindecării maladiilor genetice, dar acest obiectiv n-a fost de fapt atins. Într-adevăr, dacă finanțarea cartografierii genomului produce în mod necesar rezultate prin acumularea inductivă de date, nu același lucru se întâmplă în cazul terapiei genice, a cărei funcționare s-a dovedit a fi cu mult mai complexă. În anul 2000, Alain Fischer, medic la spitalul Necker, ca urmare a cercetărilor finanțate parțial de AFM, a reușit să facă posibilă intrarea într-o celulă a unei gene codante împotriva maladiei „copiilor-din-globuri"*, astfel încât să corecteze efectul genei mutante. Această tehnică a permis salvarea copiilor de la o moarte sigură, dar i-a făcut să se îmbolnăvească de leucemie. Dat fiind că introducerea unei gene produce efecte nedorite, trebuie regândit ansamblul relațiilor dintre gene și organism, luându-se distanță față de modelul conform căruia o genă are doar un singur efect.

Dacă terapia genică este încă foarte delicată în privința corpului uman, ea a fost încercată cu mai mult succes pe organismele mai simple. A doua generație a terapiei genice constă în afectarea genei mutante chiar în procesul de reproducere, prin intervenția directă asupra nucleului. Astfel,

[20] Bernard Barataud, *Au nom de nos enfants*, *op. cit.*, p. 9.

* În franceză *la maladie des enfants-bulles* – boală genetică foarte rară, caracterizată printr-o imunodeficiență severă, care-i condamnă pe bolnavi să trăiască într-o atmosferă sterilă, la început în interiorul unei bule de plastic, apoi într-un loc special amenajat (n. tr.).

un şoarece a fost tratat de deficienţă imunitară în 2002 de echipa lui Rudolf Jaenisch la Cambridge (Massachusetts) prin combinarea a trei tehnici: dezvoltarea unor celule stem embrionare, recombinarea omoloagă a genelor şi producerea de clone prin transferarea unui nucleu într-un ovocit[21]. Tehnica aceasta nu a fost aplicată la om: crearea de clone în scop terapeutic este încă interzisă în majoritatea ţărilor, după scandalul din jurul clonării oii Dolly, în 1997, de către Ian Wilmut. Fantasma negativă a două corpuri identice (în mare parte nefondată, fiindcă numai nucleul este transferat într-un ovocit, pe când informaţia genetică se transmite şi prin mitocondrii) a împins în umbră imaginea, poate încă şi mai fantasmatică, deşi mult mai pozitivă, a unui corp vindecat prin terapie genică.

Dincolo de aceste imagini ale viitorului, realitatea istorică a mobilizării AFM în producerea primei hărţi a genomului uman marchează un punct important: localizarea maladiilor genetice a fost motorul cartografierii întregului genom. Patologicul a fost astfel calea de acces către normal: mobilizarea celor care-şi ştiu trupurile afectate a stimulat cunoaşterea structurii genetice a corpurilor umane. Într-un mod asemănător cu celelalte boli importante ale secolului care au fost SIDA şi cancerul, tocmai printr-o formă de biosociabilitate*, ce asociază persoanele în jurul unor identităţi biologice speciale, ştiinţa medicală a devenit o problemă publică[22]. O problematizare a corpului genetic a apărut în mişcarea prin care anumite grupuri îşi asumau în mod inventiv propria maladie. Realitatea istorică a acestei biosociabilităţi, asociere inovatoare a unor corpuri şi tehnici genetice în scopul unei „vieţi bune", poate fi opusă discursului ideologic al sociobiologiei, conform căruia trupurile umane nu sunt decât mijloace folosite de gene în scopul reproducerii lor optime[23]. Sociobiologia reia de fapt schema

[21] Vezi Pascal Nouvel, „La thérapie génique", în Claude Debru (col. Pascal Nouvel), *Le Possible et les Biotechnologies*, PUF, Paris, 2003.

* Concept propus de Paul Rabinow (n. tr.).

[22] Vezi Paul Rabinow, „Artificiality and enlightenment: from sociobiology to biosociality", *Essays on the Anthropology of Reason*, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 1994.

[23] Vezi Richard Dawkins, *Le Gène égoïste* [1976], Odile Jacob, Paris, 1996.

eugenistă din secolul al XIX-lea în care genetica este o metaforă a corpului politic ce reuşeşte să reprezinte în mod transparent ordinea raţională; or, forma pe care o ia cunoaşterea genetică de-a lungul secolului XX contrazice acest vis, fiindcă pune în lumină loci deosebiţi ai genomului în jurul cărora se pot constitui grupuri aparte. Dacă spectrul eugenismului poate să reapară, o va face printr-o altă imagine a corpului genetic: cel al populaţiei.

III. Genetica populaţiilor şi prevenirea riscurilor

Maladiile genetice care au stimulat cercetarea în primul deceniu al secvenţierii genomului sunt maladii monogenetice. După secvenţiere, mai degrabă maladiile poligenetice, care implică mai multe gene, sunt cele care fac obiectul noilor cercetări. În vreme ce o maladie monogenetică poate fi prevăzută cu certitudine (după modelul testului de depistare), o maladie poligenetică nu poate fi cunoscută decât cu o oarecare probabilitate, în funcţie de corelaţiile statistice dintre mai multe gene. Din această perspectivă, orice boală este în mod potenţial de origine genetică: constatarea frecvenţei ereditare a unei maladii incită la cercetarea localizării genei, fără ca rolul genei să fie deocamdată cunoscut; aşa se întâmplă pentru boala Alzheimer, maladiile cardio-vasculare sau unele forme de cancer. Cunoaşterea genelor permite atunci reperarea predispoziţiilor la maladii şi modificarea comportamentului în funcţie de cunoaşterea acestor predispoziţii: schimbarea regimului alimentar dacă este reperată o predispoziţie către maladiile cardio-vasculare, renunţarea la fumat dacă se descoperă o predispoziţie spre cancerul la plămâni, decizia de a avorta dacă e foarte probabil să apară o maladie gravă la fetus. Se poate chiar imagina – unii savanţi o fac, şi se străduiesc să transforme imaginaţia în realitate – că cercetarea va descoperi predispoziţiile spre un corp musculos sau spre o ureche muzicală, care-l vor stimula pe fiecare individ să-şi „cultive talentele". La orizontul cercetării genetice nu se mai află doar vindecarea, ci şi fortificarea: genetica nu va mai produce doar un corp scutit de boală, ci şi un corp mai puternic, mai frumos, mai inteligent.

Corpul ce se formează astfel nu mai este corpul unui individ care luptă împotriva unei boli căreia îi ştie cu certitudine prezenţa. Ci e un corp colectiv, străbătut de norme de evaluare şi de regularităţi statistice: e corpul populaţiei. Asistăm într-adevăr la încrucişarea dintre genetica moleculară – pentru care cartografierea genomului este realizarea cea mai recentă şi cea mai spectaculoasă – şi genetica populaţiilor, disciplină apărută în anii 1930 în afara oricărei referinţe la modelul molecular, în cadrul neodarwinismului. Lucrările lui T. Dobzhanski asupra drosofilei, paralele cu cele ale lui Morgan, şi publicate sub titlul *The Genetics of Natural Population* (1938–1976), arată diversitatea formelor aceleiaşi gene („alelele") în funcţie de mediile ecologice. Ele încearcă să pună sub semnul întrebării selecţia naturală a unei gene particulare pentru a sublinia rolul hazardului în formarea unui genom particular, explicând astfel producerea unui mare număr de mutaţii genetice silenţioase ale căror funcţii nu pot fi identificate cu precizie. Genetica populaţiilor arată că o maladie depinde de mediul ecologic în care se manifestă. Cazul cel mai cunoscut e cel al dreparocitozei, boală numită şi „siclemie" (engl. *sickle cell*) sau „anemie cu celule falciforme", caracterizată printr-un număr insuficient de globule roşii şi prin forma de seceră a acestora, şi cauzată de o mutaţie a genei ce dă codul genetic al hemoglobinei. Moştenită de la ambii părinţi, ea e adesea fatală, pe când dacă este moştenită de la unul singur, protejează parţial împotriva malariei. În 1958, F.B. Livingstone a plecat de la acest fapt pentru a stabili relaţiile dintre gena dreparocitozei, procentul de malarie şi apariţia agriculturii în Africa occidentală, legând rezistenţa genetică în faţa malariei de formarea mlaştinilor pline de ţânţari în urma defrişărilor terenurilor. O maladie genetică poate să apară astfel ca o protecţie împotriva unor anumite evoluţii ecologice, şi prin asta ca un indice al anumitor mişcări ale populaţiei.

Genetica populaţiilor arată caracterul variabil al propriului său obiect şi, simultan, introduce un aparat de măsură matematic: studiul populaţiilor permite reducerea ansamblului formelor umane la un număr mic de structuri genetice, după modelul funcţionării unui calculator. Din această perspectivă, mutaţiile genetice riscă să fie considerate drept nişte erori în raport cu o normă, ceea ce ar contrazice variabilitatea descoperită la început. Corpul

populaţiei este un corp în mişcare pe care cunoaşterea trebuie să-l reducă la un mic număr de variabile prin măsurări matematice; controlul social se infiltrează astfel în diversitatea biologică a corpurilor. Această viziune a societăţii a fost pusă în scenă în filmul *Gattaca*, care reia scenariul din romanul lui Huxley, *Minunata lume nouă**, transpunându-l în mediul genomic. Eroul din film, condamnat prin profilul genetic de la naştere la un statut inferior în diviziunea muncii, descoperă mijloace ca să înşele prin aparenţa sa fizică testele genetice ce autorizează accesul către locurile de muncă ale „oamenilor superiori". Controlul social, surghiunindu-i pe cei mai slabi dintre indivizi într-un statut inferior, impune un control de sine permanent, care-i permite eroului să-şi atingă obiectivele. Viziunea pesimistă a societăţii eugenice este astfel compensată de viziunea optimistă a rolului individului.

Controlul acesta al populaţiilor, adesea doar imaginat în ficţiune, ocupă un loc considerabil într-o formă de evoluţie cât se poate de reală a societăţilor occidentale, pe care Robert Castel a denumit-o „gestiunea riscurilor"[24]. Aceasta înlocuieşte abordarea directă a bolilor în cadrul relaţiei doctor–bolnav – pentru care psihanaliza a fost un model la nivelul specific al maladiilor mentale – printr-o abordare globală în termeni de administrare a populaţiilor şi de control al subiecţilor, prin care se ajunge la indivizi flexibili şi adaptaţi. Ea face trecerea de la tratamentul direct al bolii, care ţine seama de contextul ei global, la evaluarea statistică a riscurilor de boală. Riscul nu este un pericol imediat reperat prin supravegherea caroiată a corpurilor, ci probabilitatea ce poate fi calculată a comportamentelor anormale şi deviante. Corpurile indivizilor nu mai sunt atunci decât purtătoarele acestor tendinţe statistice ce le depăşesc şi cărora trebuie să li se supună printr-un comportament adaptat. Ele apar la intersecţia locurilor de periculozitate, corelaţii statistice reperabile cu ajutorul calculatoarelor şi ale modelelor biologice.

Castel numeşte „gestiune tehnocratică a diferenţelor" această abordare obiectivă a maladiilor care lasă deoparte dimensiunea lor subiectivă. Astfel, cercetarea asupra genei schizofreniei, începută în anii 1970, a pus sub semnul

* *Brave new world*, tradusă de Suzana şi Andrei Bantaş, Polirom, 2003 (n. tr.).

[24] Vezi Robert Castel, *La Gestion des risques: de l'anti-psychiatrie à l'après-psychanalyse*, Éd de Minuit, Paris, 1981.

întrebării concepția psihanalitică asupra acestei boli mentale, reîmpărțind simptomele considerate ca ținând de schizofrenie în funcție de legăturile lor cu determinările genetice. Departe de a găsi „gena schizofreniei", cercetarea recentă a arătat mai degrabă predispoziții localizate spre simptome care erau adunate până atunci sub denumirea generală de „schizofrenie", în funcție de neurotransmițătorii care le corespund, de proteinele care le sunt cauza și de genele ce codează pentru aceste proteine. Genetica operează astfel o realcătuire a raporturilor dintre vizibil și invizibil: ceea ce era perceput până atunci ca o boală observabilă, cu toate identificările subiective legate de ea, trebuie reinterpretat în prezent prin prisma structurii invizibile a genomului, producând prin urmare noi moduri de identificare.

Această „gestiune a riscurilor" a creat ocazia potrivită pentru un discurs despre formarea medicinei preventive, al cărei rol nu mai este de a vindeca, ci de a prevedea maladiile cu o anumită probabilitate. Exersată de medici, ea implică măsurarea consecințelor pe care le are asupra bolnavului cunoașterea predispozițiilor sale. Dar capacitatea de adaptare subiectivă și de proiectare în timp a maladiei depinde de competențe dobândite și diferențiate în viața socială[25]. Au avut loc dezbateri asupra consecințelor posedării unor asemenea informații de către companiile de asigurări și birourile de recrutare, chiar dacă o asemenea eventualitate nu a fost încă pusă în practică. În orice caz, e sigur că din punct de vedere social cunoașterea geneticii e diferențiată, în funcție fie de clasa socială, fie de sex sau de vârstă, și că această diferențiere produce și va produce efecte de violență socială.

La nivel internațional, dezbateri asemănătoare s-au iscat în jurul realizării „Proiectului diversității genetice umane", lansat de biologi și antropologi

[25] Vezi Luc Boltanski, „Les usages sociaux du corps", *Annales E.S.C.*, vol. 26, nr. 1, 1971, p. 221: „Regulile de comportare pe care trebuie să se muleze un individ și al cărui ansamblu formează ceea ce poartă de obicei numele de «medicină preventivă» sunt în mod obiectiv purtătoare ale unei filosofii implicite și pretind de la cei care trebuie să le respecte un anumit tip de atitudine globală în fața vieții și mai ales în fața timpului. Medicina preventivă le cere subiecților sociali adoptarea unui comportament rațional în fața bolii care, reinserată în planul de viață cu titlu de posibilitate, poate fi prin urmare controlată sau depășită prin prevederea legilor pe termen lung."

în 1991, și al cărui obiectiv era studiul profilului genetic al unui număr cuprins între 10 000 și 100 000 de indivizi, proveniți din cele mai diverse populații umane ale planetei. Promotorii acestui proiect speră să contribuie în același timp la cunoașterea originii popoarelor și la înțelegerea bazelor genetice ale maladiilor ereditare și a manifestărilor acestora în medii diferite. Deși scopul său este să lupte împotriva rasismului de care genetica părea legată la început, acest proiect a dat naștere unor aprinse obiecții: pe de-o parte reperarea bazelor genetice ale maladiilor nu e prioritară pentru multe dintre populații, care trebuie în primul rând să facă față unor boli urgente, a căror etiologie e cunoscută; pe de altă parte, folosirea materialului genetic al acestor populații prilejuiește o însușire a corpurilor indigene de către Occident, în special prin sistemul de brevete, și reproduce schemele imperialiste ale antropologiei coloniale, după care ar trebui studiate și conservate etniile „pure", înainte să nu dispară[26].

Asemenea dezbateri generează o nouă problematizare a corpului politic. În Islanda, a cărei populație – 300 000 de locuitori – este cea mai omogenă din punct de vedere etnic și asupra căreia există informațiile genealogice cele mai precise, un vot al Parlamentului a autorizat în 1998 o întreprindere de biotehnologie, Decode Genetics, să cumpere drepturile exclusive asupra arhivelor genealogice ale populației timp de doisprezece ani, în vederea participării la cartografierea genomului uman în folosul cercetării internaționale[27]. Tradiția democratică a Islandei a dat un răspuns inventiv întrebării puse de noua genetică a populațiilor: cum poate obiectivarea genetică a corpurilor să fie însușită subiectiv de cei vizați? Or, această întrebare făcuse altădată obiectul unor elaborări juridice și etice complexe, sub următoarea formă: cine posedă informația genetică despre corpul uman?

[26] Vezi Margaret Lock, „The alienation of body tissue and the biopolitics of immortalized cell lines", în Nancy Scheper-Hughes și Loic Wacquant, *Commodifying Bodies*, SAGE Publications, Londra, 2002, pp. 63–91 (republicat de *Body and Society*, 2001, vol. 7, nr. 2–3).

[27] Vezi Gísli Pálsson și Paul Rabinow, „Iceland: the case of a national Human Genome Project", *Anthropology Today*, vol. 15, nr. 5, pp. 14–18.

IV. Dezbaterile juridice şi etice cu privire la proprietatea genomului

Dezbaterile din jurul Proiectului Genomului Uman coincid cu cele iscate de alte probleme legate de proprietatea asupra corpului: clonajul uman, mamele purtătoare, transplantul de organe, avortul[28]... În cazul genomului, aceste dezbateri sunt cu atât mai aprinse cu cât e vorba despre a şti dacă proprietatea asupra corpului uman se extinde şi asupra unor părţi infime din corp, asemenea materialului genetic. Problema aceasta a fost pusă în mod special ca urmare a cererii întreprinderilor de biotehnologie de a se stabili brevete pentru părţile de genom secvenţiale. Dacă brevetele au fost create la sfârşitul secolului al XVIII-lea pentru protejarea invenţiilor mecanice, pentru organismele vii ele au fost introduse începându-se de la Pasteur şi de la avântul microbiologiei. Au fost atribuite brevete în anii 1970 şi 1980 pentru tehnici de biologie moleculară, precum reacţia de polimerizare în lanţ* sau utilizarea substanţelor fluorescente pentru secvenţierea ADN-ului; apoi au fost aplicate organismelor rezultate prin aceste tehnici, ca de exemplu şoarecilor transgenici în 1988 şi 1992[29]. Corpul se sustrage astfel proprietăţii individului când intră într-un proces tehnic şi comercial: atunci, el devine vizibil pe scena economiei şi a dreptului.

Cazul paradigmatic pentru reflecţia asupra acestor probleme juridice este modul în care a judecat Curtea Supremă a Statelor Unite, în 1990, afacerea ce-l opunea pe John Moore direcţiunii universităţii din California. John Moore dăduse în judecată instituţia amintită pentru că brevetase în 1984 celule nemuritoare produse pe baza unor celule extrase din propriul său corp, în cadrul unui tratament reuşit împotriva cancerului. Curtea Supremă afirma că John Moore nu avea dreptul să reclame proprietatea asupra celulelor brevetate, dar îi acorda dreptul de a cere despăgubiri pentru trădarea

[28] Vezi Claire Crignon-De Oliveira şi Marie Gaille-Nikodimov, *À qui appartient le corps humain? Médecine, politique et droit*, Les Belles Lettres, Paris, 2004.

* Din engl. *polymerase chain reaction* – *PCR* (n. tr.).

[29] Vezi Marie-Angèle Hermitte şi Bernard Edelman, *L'Homme, la Nature et le Droit*, Christian Bourgois, Paris, 1988.

relaţiei pacient–doctor. Curtea Supremă continua astfel pe linia pe care o stabilise în afacerea Chakrabarty în 1980, referitoare la brevetarea unei bacterii capabile să degradeze petrolul: modificarea genetică a unei celule produce o fiinţă ce nu ţine de natură, dar care, dacă este nouă şi utilă, aparţine în întregime celui care a inventat-o. Această hotărâre, luată în contextul perioadei Reagan, marca intrarea biotehnologiilor în procesul de comercializare, în acelaşi timp în care făcea din consimţământul informat singura regulă juridică ce încadra tranzacţiile între corpuri: proprietatea asupra corpului trebuia să fie reglementată printr-un sistem de partaj cu profit echitabil. Judecătorii conservatori au amestecat în mod contradictoriu argumente ce urmăreau să protejeze cercetarea ştiinţifică, inclusiv posibilităţile de comercializare a acesteia, cu respectul faţă de corpul uman, considerat sacru şi inviolabil. Unul dintre judecători a făcut următoarea declaraţie: „Reclamantul ne-a cerut să-i recunoaştem şi să instituim dreptul de a-şi vinde propriul ţesut celular pentru a obţine profit. El ne cere să considerăm corpul uman – subiectul cel mai venerat şi cel mai protejat în orice societate civilizată – drept echivalent al celei mai neînsemnate mărfi comerciale. Ne sugerează să amestecăm sacrul cu profanul." În vreme ce comercializarea corpului produce bucăţi de corp fragmentate, care circulă de la un trup la altul, concepţia tradiţională menţine ideea unui corp unitar, ivit ca o pasăre phoenix din toate aceste fragmente de corp: dintr-o asemenea perspectivă, e uimitor că celulele extrase din trupul lui John Moore au devenit nemuritoare, dat fiind că totalitatea unei fiinţe vii poate fi reconstituită pe simpla bază a ADN-ului său[30]. Contradicţia dintre aceste două viziuni asupra corpului într-o aceeaşi hotărâre judecătorească este semnul unei probleme rău formulate.

În Franţa, transferurile unor părţi ale corpului au fost multă vreme considerate neproblematice: decretul din 7 iulie 1949 autorizează donarea de organe, respectiv de ochi, fără să suscite mari polemici; legea din 21 iulie 1952 are în vedere donarea de sânge în sensul unui efort de solidaritate gratuit

[30] Vezi Paul Rabinow, „Severing the ties. Fragmentation and redemption in Late Modernity", *Essays on the Anthropology of Reason*, *op. cit.*, pp. 129–152.

şi dezinteresat; legea din 22 decembrie 1976 autorizează prelevarea de organe de la un cadavru, cu excepţia situaţiei în care persoana a formulat o interdicţie explicită în timpul vieţii. Dar dezvoltarea unei industrii biotehnologice, încurajate chiar de stat în cadrul DGRST*, a trezit o nelinişte crescândă, ceea ce s-a manifestat prin crearea Comitetului consultativ naţional de etică pentru ştiinţele vieţii şi sănătăţii (Comité consultatif national d'éthique pour les sciences de la vie et de la santé) de către François Mitterrand în 1983, al cărui rol este să-şi dea avizul în legătură cu mizele etice ale cercetării ştiinţifice efectuate pe cei în viaţă. După părerea lui Jean-Pierre Baud, care îi reconstituie genealogia, doctrina juridică a Comitetului de etică „constă în simplitatea unei axiome şi în ambiţia unei misiuni: *corpul e chiar persoana*, şi tocmai acesta e unul dintre aspectele moderne ale eternei misiuni civilizatoare a Franţei, să facă să triumfe această idee împotriva mercantilismului societăţii industriale"[31]. Dominique Memmi, care a studiat diferitele grupuri ştiinţifice, politice şi religioase reprezentate în Comitetul de etică, remarcă: „Percepută ca o intruziune artificială şi forţată, fiind decisă de oameni, investigaţia genetică sau pur şi simplu medicală este abordată în mod paradoxal ca fiind mai ameninţătoare decât loviturile pe care natura (prin intermediul malformaţiei sau al maladiei) i le dă întregului corp."[32]

La nivel internaţional a fost propusă o a treia soluţie: să se considere că genomul uman este patrimoniul comun al umanităţii, punându-se la dispoziţia populaţiei harta acestui genom[33]. Astfel, în 1995, Human Genome Organization a emis o hotărâre ce viza să excludă din câmpul brevetelor secvenţele genomului uman deja produse şi să coordoneze cercetările în curs.

---

* Délégation Générale à la Recherche Scientifique – Delegaţia Generală pentru Cercetarea Ştiinţifică (n. tr.).

[31] Jean-Pierre Baud, *L'Affaire de la main colée: une histoire juridique du corps*, Seuil, Paris, 1993, p. 20.

[32] Dominique Memmi, *Les Gardiens du corps: dix ans de magistère bioéthique*, EHESS, Paris, 1996, p. 18.

[33] Vezi Florence Bellivier şi Laurence Boudouard-Brunet, „Les ressources génétiques et le concept juridique de patrimoine", în Catherine Labrusse-Riou (coord.), *Le Droit saisi par la biologie: des juristes au laboratoire*, Paris, LGDJ, col. „Bibliothèque de droit privé", vol. 259, 1996.

Acesta a fost cadrul în care Comitetul internaţional de bioetică al UNESCO a redactat „Declaraţia universală cu privire la genomul uman şi drepturile omului" cu care ne-am început demersul şi al cărei sens îl înţelegem mai bine acum în legătură cu punerea în scenă a corpurilor genetice şi cu politica brevetelor care o determină. Interesul noţiunii de patrimoniu este de a masca graniţa dintre lucruri şi persoane: aceasta desemnează un lucru a cărui transmitere face parte din personalitate. Ideea unui patrimoniu al umanităţii, formulată deja în cadrul dreptului internaţional în legătură cu mările, aştrii şi bunurile culturale, depăşeşte cadrul patrimoniului individual sau familial – definit în dreptul privat – pentru a se extinde către interesul comun al umanităţii[34]. Şi totuşi, în acest cadru încă ficţional, rămâne de răspuns la întrebarea cine va fi proprietarul şi gestionarul acestui patrimoniu: să fie vorba despre un stat anume sau despre o organizaţie internaţională?

Indiferent dacă încearcă s-o facă prin afirmarea autonomiei individului, prin cea a demnităţii persoanei sau chiar prin recunoaşterea unui patrimoniu al umanităţii, aceste concepţii juridice şi etice nu rezolvă problema raportului dintre corpuri şi acea parte care le este comună putând în acelaşi timp fi desprinsă de ele: genomul. Poate că ar trebui ca problema să se pună altfel, istoric şi antropologic, încercându-se să se înţeleagă modul în care corpul devine vizibil la nivel social într-un fel nou urcând pe scena genomului, mai degrabă decât să se traseze limitele persoanei inviolabile. Un asemenea studiu ar putea atunci recurge la noţiunea de persoană aşa cum a fost definită de Mauss[35]: masca pe care societatea şi-o pune sieşi

---

[34] Vezi François Ost, *La Nature hors la loi: l'écologie à l'épreuve du droit*, La Découverte, Paris, 1995.

[35] Vezi Marcel Mauss, „Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de moi", *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950. O asemenea concepţie a fost propusă de J.-C. Calloux în *Essai de définition d'un statut juridique sur le matériel génétique*, teză de doctorat, Bordeaux, 1988, p. 54: „Materialul genetic modelează masca după care societatea şi dreptul recunosc persoana: o mască ce nu mai e făcută din trăsături familiare, supuse capriciilor timpului, ci o mască imuabilă, o amprentă interioară, fidelă şi inalterabilă." Se poate totuşi pune sub semnul întrebării caracterul «imuabil» al acestei măşti. Vezi Y. Thomas, „Le sujet de droit, la personne et la nature. Sur la critique contemporaine du sujet de droit", *Le Débat*, nr. 100, mai–august 1998, pp. 85–107.

şi ale cărei contururi depind de ansamblul reprezentaţiilor pe care le organizează. Genomul ar fi scena pe care corpurile devin vizibile prin intermediul unor măşti ce le transformă în persoane. Dar atunci ar trebui să se renunţe la cercetarea faptului dacă genomul e un lucru sau o persoană. Poate că întrebarea ar trebui pusă în termenii următori: oare genomul este chiar persoana sau nu e nimeni, doar o structură anonimă pe care se pot construi persoanele reale? Suntem oare pregătiţi să ne lăsăm priviţi astfel? Dacă azi răspunsul e negativ, rămâne de văzut ce priviri vor fi inventate de noii actori ai scenei genetice. Spectacolul nu s-a sfârşit încă: mai sunt acte de jucat.

PARTEA A DOUA

Dorinţa şi normele

1. Corpul sexuat

Anne-Marie Sohn

Niciodată, până la începutul secolului XX, corpul nu a mai făcut obiectul unor preocupări atât de atente. Exhibat de fiecare şi omniprezent în spaţiul vizual, corpul ocupă, de asemenea, un rol din ce în ce mai important în reprezentările savante şi mediatice, devenind o miză medicală şi comercială. Locul său central din ultimul sfert de secol tinde, în felul acesta, să treacă sub uitare istoria subterană a eliberării dorinţei premergătoare anului 1968 când, pentru prima dată, practici sexuale şi discurs despre sexualitate s-au conjugat public şi au impus irumperea vieţii private în chestiunile politice. Totuşi, a fost nevoie de un proces îndelungat pentru ca dreptul fiecăruia la plăcere să fie respectat, iar corolarul său de asemenea: refuzul unei sexualităţi silite. Libertatea, pe de o parte, şi exigenţele de transparenţă, pe de altă parte, vor domina, de acum, cotidianul corpului sexuat.

I. Expunerea corpurilor

Dacă astăzi corpurile goale fac parte din decorul cotidian, motivul este eroziunea progresivă a pudorii, inculcată ca virtute de la cea mai fragedă vârstă şi amplificată, în cazul fetelor, la adolescenţă. Acest regres al pudorii este rezultatul exigenţei de a seduce, impusă de căsătoria din dragoste. Astfel, bărbaţii şi femeile, căutându-şi un partener, pe care altădată familia şi relaţiile l-ar fi descoperit, se văd obligaţi să-şi joace atuurile personale, chiar pe primul dintre acestea: fizicul.

1. Erodarea pudorii private

Pornind din Belle Époque*, regresul pudorii corporale devine din ce în ce mai evident în perioada interbelică, adâncindu-se de-a lungul celor „treizeci de ani glorioşi"**. Pentru aceasta a fost nevoie ca tradiţii seculare să fie ignorate: interdicţia de a-ţi expune pulpele, chiar gleznele, în cazul unei femei, interdicţia de a urina în public, în cazul bărbaţilor, şi chiar al băieţilor, acoperirea corpului femeii în travaliu, naşterea, refuzul de a se dezbrăca pentru a face toaleta, din teama de a nu suscita gânduri vinovate faţă de morala religioasă. Să ne amintim că, la sfârşitul secolului al XIX-lea, oamenii făceau dragoste „goi puşcă, doar în cămaşă", iar alcovul era încă inamicul luminii. Aceste interdicţii trimit la o concepţie creştină a sexualităţii, circumscrisă cuplului legitim şi destinată în principal reproducerii, fiind împotriva dorinţei fizice.

Totuşi, corpul se va dezvălui progresiv sub efectul conjugat al modei şi al turismului balnear. Evoluţia costumului de baie rezumă, în sine, progresul realizat. Sub cel de-al Doilea Imperiu***, bărbaţii şi femeile, în halate de baie, înaintau separat spre plajă şi se aruncau în apa rece pentru o baie revigorantă, în costume foarte ample care vor îngădui ca plaja să fie asociată decenţei: pantaloni lungi, mânecă lungă, fustă pentru a disimula rotunjimile feminine. În 1900, a venit timpul confortului sportiv şi al jerseului, la început în culori închise, pentru a ascunde formele, apoi în culori deschise şi dungi, acestea obligatoriu albastre sau roşii, având, desigur, acelaşi scop de disimulare. În acelaşi timp, costumul devine mai lejer: descoperă gambele, apoi genunchii, este răscroit în zona pieptului, iar mâneca devine şi ea mai scurtă. După Primul Război Mondial, slipul este adoptat de bărbaţi, iar costumul

* „Epoca frumoasă", expresie apărută după Primul Război Mondial, desemnând perioada antebelică, respectiv 1870–1914 (n. tr.).

** *Trente glorieuses*, în original: expresie lansată de Jean Fourastié în *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Fayard, Paris, 1979 şi care desemnează perioada de boom economic cunoscută de Franţa şi în general de ţările occidentale, de la sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial, până la primul şoc petrolier (n. tr.).

*** Al Doilea Imperiu Francez, regim bonapartist imperial al lui Napoleon al III-lea, 1852–1870 (n. tr.).

întreg de femei. Pe Coasta de Azur apare costumul din două piese, cu slip înalt. Plaja, transformată în anii 1930 în spaţiu de *farniente* şi *loisir*, invită acum la expunerea corpului dezbrăcat, etalând un bronz perfect, simbolul vacanţelor reuşite[1].

Între timp, femeile şi-au scurtat rochiile şi şi-au expus gambele fără vreun gând vinovat. De asemenea, ele au înlocuit corsetul cu sutienul, optând pentru o ţinută naturală, recomandată de croitorul Poiret înainte de 1914, şi au redus lenjeria la cea mai simplă expresie a sa. Desigur, doamnele mai în vârstă şi mai tradiţionaliste s-au indignat şi au refuzat să adopte o modă judecată drept imorală şi contrară discreţiei feminine. Este vorba doar de o rezistenţă conservatoare. Din anii 1930, ciclistele au adoptat fusta-pantalon, excursionistele şortul lung, iar aventurierele, şortul scurt. Dezgolirea publică a corpului feminin a avut un impact imediat asupra vieţii private. Acest spectacol inocent, admis tacit de opinia publică, a reabilitat dimensiunea sexuală a corpului. Astfel, nuditatea s-a dezvoltat în mod firesc şi în relaţiile intime. Soţiile cuminţi păstrează totuşi o aversiune faţă de îmbrăţişările diurne, pe de o parte, dintr-un rest de pudoare, pe de alta, şi aici intervine un element nou, de teama de a nu putea expune un contur ireproşabil. Din momentul în care bărbaţii şi femeile nu mai pot trişa cu propriul corp, canoanele frumuseţii fizice se dovedesc foarte constrângătoare. Din Belle Époque, modelul slab şi zvelt devine dominant, atât pentru bărbaţi, cât şi pentru femei. Nuditatea estivală va impune, în plus, o piele fermă. Astfel, regresul pudorii dictează corpului o nouă activitate, între exerciţii pentru dezvoltarea musculaturii şi dietă incipientă. Cu toate acestea, abia din 1960 regimul va deveni o preocupare unanim împărtăşită, trei sferturi dintre francezii înstăriţi şi 40% din clasa muncitoare considerându-se prea graşi, după cum afirmă Luc Boltanski[2]. Dimpotrivă, tinerii slabi sunt deprimaţi şi îşi pun toate speranţele în şedinţe de exerciţii accelerate pentru musculatură, iar tinerele fete plate se lasă ispitite de promisiunile apetisante

[1] Vezi, de asemenea, Gabriel Désert, *La Vie quotidienne sur les plages normandes du second Empire aux Années folles*, Hachette, Paris, 1983, şi Jean-Didier Urbain, *Sur la plage. Moeurs et coutumes balnéaires, XIX–XX^e siècle*, Payot, Paris, 1994.

[2] Luc Boltanski, „Les usages sociaux du corps", *Annales E.S.C.*, vol. 26, nr. 1, 1971.

ale tratamentului „Oufiri". Născută în anii 1930, chirurgia estetică se afirmă progresiv în fața unui public feminin, în timpul celor „treizeci de ani glorioși", dar va aștepta sfârșitul secolului XX, când va fi folosită și de bărbați pentru a corecta, în principal, calvița inestetică.

Pe de altă parte, atitudinile îndrăznețe se vor înmulți în a doua jumătate a secolului XX. În 1946, la șase zile după detonarea unei bombe atomice pe atolul Bikini, Louis Réaud lansează un costum din două piese minuscule care încape într-o cutie de chibrituri: „bikini". Ținuta este considerată totuși atât de scandaloasă, încât va fi prezentată de o dansatoare a unui cazinou parizian la piscina Deligny, manechinele refuzând să o facă. Nu trecuseră nici măcar douăzeci de ani, când, în 1964, tinerele care se bronzau la Pampelune, Saint-Tropez, „își dau jos sutienul". Afacerea a făcut valuri, dar exemplul a rămas gravat în istorie, în numele libertății corporale și al luptei împotriva „urâtelor dungi albe" ale maioului care stricau bronzul. Amestecul între „textil" și „sâni goi" va deschide, de acum înainte, problema coabitării între două norme de pudoare, dar între vârstă și sex. Noi reguli de *savoir-vivre* sunt impuse: alegerea plajei unde te poți expune, gesturi reținute și posturi grațioase pentru femei, priviri discrete pentru bărbați care nu doresc să treacă drept voyeuriști[3]. Astfel, nimic nu este mai puțin natural și spontan decât sânii goi pe plajă. Maioul brazilian a contribuit, de asemenea, la ruinarea ultimelor rezistențe. Cu excepția nudului integral, rezervat din perioada interbelică plajelor izolate, nimic nu mai este ascuns la plajă. Se înțelege, așadar, că nuditatea a înflorit în reprezentări sub forme din ce în ce mai îndrăznețe.

2. Regulile decenței publice sunt șterse

Pudoarea oficială a urmat reguli stricte până în anii 1950. Legea a veghеat, iar autocenzura a înflorit. Aceasta din urmă nu înșela totuși pe nimeni, pentru că, în general, se miza pe un limbaj codat, dar transparent.

Publicitatea este eliberată de timpuriu. Din 1900, nu mai ezită să arate femei în intimitate, purtând corsete atrăgătoare. Aceste reclame au contribuit,

[3] Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Nathan, Paris, 1995.

de altfel, la desacralizarea corpului feminin. Cărțile poștale, unul dintre principalii vectori ai culturii de masă până în 1940, s-au adaptat. La început, ele mizează pe un registru insinuant și folosesc retorica „fortăreței cucerite" de bravul soldat, ilustrând amorul discret de „dinainte" sau toropeala „de după", până la patul desfăcut. Din perioada războiului, cărțile poștale se adaptează cinematografului, care contribuie semnificativ la normalizarea atitudinilor și comportamentelor amoroase. În anii 1930, sexualitatea nu mai este doar sugerată, ci pusă în scenă, în filme sau pe afișe: seducătoare, în lenjerie și jartiere, amante epuizate întinse pe pat, săruturi pasionale sunt tot atâtea declarații de dorință și plăcere.

În 1956, ipocrizia nu mai este la modă. Filmul lui Roger Vadim, *Și Dumnezeu... a creat femeia*, marchează o schimbare, nu pentru că descrie iubirile unei tinere femei libere – Bergman încercase deja, în 1953, cu *Monika*, fără ca filmul să fi suscitat polemici –, ci pentru că eroina, Brigitte Bardot, pare goală, deși este încă acoperită de un dres care imită pielea. Cât despre baia de după adulter, filmată de Louis Malle în *Amanții* (1958), aceasta a suscitat polemici pentru că sugera iubirea fizică. Începând cu anii 1960, dreptul la sexualitate se afirmă pe ecran, cu filmul *Colecționara* (1967) de Éric Rohmer, care descrie iubirile conjugate ale unei fete obișnuite, ori cu infidelitatea fără dramă a lui Antoine Doinel în *Domiciliu conjugal* (1970). Urmează timpul iubirii fizice, care estompează progresiv limitele decenței, de la felația lui Maruschka Detmers din *Il diavolo in corpo* de Bellochio în 1986, până la legăturile homosexuale pasagere, descrise fără perdea de Stephen Frears în *Ciuliți-vă urechile!* (1987).

Astfel, diferența dintre filmele erotice și filmele X s-a diminuat. Totuși, apariția pornografiei trimite la un fenomen mai amplu, comercializarea corpului sexuat[4].

3. Pornografia și comercializarea corpului

În prima jumătate a secolului XX, romanul rămâne vectorul dominant al unei pornografii cu difuzare încă limitată și disimulată în „Infernul"

[4] Cuvântul nu intră în vocabular decât în anul 1830.

Bibliotecii naţionale, deşi muzica, pamfletul şi literatura paramedicală îi pot servi, de asemenea, drept suport[5]. Bănuitori, cenzorii veghează asupra purităţii moravurilor. *La Garçonne*, care a descris, fără a insista asupra conduitei, iubirile succesive, chiar homosexuale ale unei tinere femei eliberate, i-a adus autorului Victor Margueritte excluderea, în anul 1922, din ordinul Legiunii de onoare. Unii scriitori, autori de texte erotice sau pornografice, pe lângă literatura oficială, îşi ascund aceste opere, pe care nu şi le pot asuma. Guillaume Apollinaire publică pe ascuns *Les Onze Mille Verges*, în timp ce Louis Aragon se camuflează sub un pseudonim. Cât despre D.H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, apărut în 1928, i-a adus oprobriul public. Cu toate acestea, pragul de toleranţă evoluează rapid în anii 1950. *Histoire d'O*, care descrie scene sadomasochiste, este considerat la apariţia sa, în 1954, un roman pornografic, în pofida stilului susţinut, în timp ce *Emmanuelle*, povestea unei iniţieri erotice la Bangkok, scapă de condamnare. În această perioadă pornografia literară este un gen muribund. Forţa contestatoare a ordinii impuse, care o anima din secolul al XVIII-lea, s-a erodat în Belle Époque, chiar dacă anii 1960 corespund unei scurte renaşteri, datorată unor autori subversivi care doresc să pună în discuţie, din perspectiva sexului, societatea burgheză. Imaginea devine vectorul principal al pornografiei.

Primele filme pornografice au fost turnate în anii 1900. Acestea sunt proiectate în lupanare, în pasaje sau în cafenele. Ca dovadă a succesului lor, în 1920, guvernul american îi cere lui William Hays să definească regulile decenţei cinematografice la care vor trebui să se conformeze toate filmele. Totuşi, realizatorii au înfruntat interdicţiile şi, folosind arta subînţelesurilor, vor face sexualitatea mai atrăgătoare, tocmai pentru că este interzisă. În anii 1950, un tabu este spulberat odată cu apariţia presei pentru adulţi şi a revistei *Playboy*, editată deja în 1959 într-un tiraj de 400 000 de exemplare. Începând cu anii 1960, în contextul liberalizării moravurilor, se schiţează deja ascensiunea cinematografului erotic, cu producţii de „soft porno", ca

[5] Annie Stora-Lamarre, *L'Enfer de la IIIe République. Censeurs et pornographes, 1881–1914*, Imago, Paris, 1989, şi Dorelies Kraakman, „Pornography in Western European culture", în Franz X. Eder, Lesley A. Hall şi Gert Hekma (coord.), *Sexual Cultures in Europe. Themes in Sexuality (1700–1966)*, Manchester University Press, Manchester, 1999.

schoolgirls reports. În anii 1970, genul este investit de cineaştii contestatari cu intenţia pregnantă de a ruina tabuurile sexuale, dar se va orienta rapid spre producţia de masă. Anul 1975 constituie un moment de cotitură, când filmele erotice reprezintă un sfert din biletele vândute, iar primul film pornografic francez, *Exhibition*, se clasează, cu 600 000 de spectatori, între cele mai vizionate zece filme, iar *Emmanuelle* totalizează, din iunie 1975 până în iulie 1976, 2 milioane de intrări. În aceste condiţii, legea din 30 decembrie 1975 va încerca să restrângă difuzarea unui gen în plină ascensiune. Supus unei comisii de clasificare, cinematograful „X" este limitat la săli speciale, interzis publicităţii şi lovit de taxe uriaşe. Cu toate acestea, succesul nu poate fi oprit. Izgonit din sălile de proiecţie, filmul „X" va investi într-un suport nou: caseta video. Astfel, spectacolul pătrunde în casă şi se banalizează. Ancheta din 1992 asupra comportamentului sexual al francezilor relevă faptul că 52% dintre bărbaţi şi 29% dintre femei cu vârste cuprinse între 25 şi 49 de ani au vizionat filme pornografice.

Filmul pornografic anunţă o ruptură profundă în reprezentarea corpului şi a sexualităţii. Pentru prima dată, sunt reproduse acte sexuale nesimulate, efectuate stereotipic de profesionişti detaşaţi de orice relaţie afectivă sau personală. Impersonalizarea este însoţită de focalizarea organelor şi fiziologiei sexuale[6]. Pe de altă parte, trecând de la contestare la vârsta comercială, cinematograful pornografic se deschide consumului de masă. Astfel, oferta se va diversifica, reajustând limitele acceptabilului. Felaţia, altădată îndrăzneaţă, este acum obligatorie. Sodomia şi poziţiile insolite devin din transgresive standardizate. Filmul pornografic derivă spre *hard crade* şi integrează sordidul, monstruosul, bestialul, impunându-se, astfel, ca o „lume" în sine, după formula lui Patrick Baudry, cu tradiţionalele premii „Hots d'or", festivaluri şi „vedete porno". Modificare semnificativă, acestea din urmă au trecut de la statutul de prostituate la cel de artiste. Este un pas înainte spre legitimarea filmului „X", acreditată, de asemenea, în 1993, de clasamentul *Cahiers du cinéma* care menţionează *Rêves de cuir* (1971) printre cele „o

[6] Patrick Baudry, *La Pornographie et ses Images*, Armand Colin, Paris, 1997, şi „Le spectacle de la pornographie", *Ethnologie française*, nr. 2, 1996.

sută de filme pentru o videotecă". Această evoluţie a contaminat şi celelalte mijloace de comunicare în masă. *Lui* sau *Playboy*, care banalizaseră spectacolul corpului feminin nud, ocultând însă imaginea actului şi a organelor sexuale, au cedat presiunii cererii, glisând spre pornografie. *Penthouse*, cea mai curajoasă dintre reviste, care încă cenzura în anii 1980 spectacolul felaţiei sau al sodomiei, s-a metamorfozat, ajungând să fie vândută în anul 1993 în folie de plastic. Inclusiv presa feminină a început să se alinieze, prin titluri şi articole, la moda timpului. De la sfârşitul anilor 1990 publicitatea a derivat spre „porno-şic" cu Dior sau Weston. Pornografia nu mai este, aşadar, transgresivă sau disimulată. Se descoperă şi propune referinţe. Şi mai ales vinde, chiar şi în mediile comerciale cele mai tradiţionale. Materialul pornografic nu mai este limitat la *sex-shop*-urile deschise la sfârşitul anilor 1960 în toată Europa. Cataloagele *Trois Suisses* sau *Neckermann* propun, în prezent, vibromasoare şi casete. *Canal+* oferă din 1985 „porno" lunar, care ar justifica, singur, un sfert din abonamentele din 2002.

Istoricul şi sociologul întâmpină dificultăţi în a stabili efectele unei mutaţii concentrate pe ultimul sfert al secolului XX. Aceştia ignoră în general impactul filmelor „X" care vorbesc despre „sex" şi nu despre sexualitate, aducând în scenă trupuri tinere, perfecte, cu dorinţe sexuale necenzurate. Anchetele, foarte rare, par să distingă scopuri diferite pentru spectatori: substitut sexual, pentru cei mai tineri, fantezie stimulativă pentru bărbaţii care au peste patruzeci de ani. De asemenea, dezbaterea asupra locului femeii, supusă dorinţei masculine, dar, în acelaşi timp, stăpână a plăcerilor, nu este închisă. Feministele anilor 1970 au combătut pornografia, considerând-o drept fundamental sexistă. Totuşi, unele femei şi-au apropriat genul, de unde dezbaterea din jurul romanului *La Vie sexuelle de Catherine M.** apărut în 2001 sau cenzura care a lovit filmul lui Virginie Despentes, ecranizare a romanului său *Baise-moi*. În schimb, chestiunea adoptării figurilor pornografice în activitatea sexuală şi mai ales impactul lor asupra imaginarului copiilor rămân deschise, dar îngrijorătoare,

* În româneşte, *Viaţa sexuală a Catherinei M.*, trad. de Doru Mareş, Ed. EST, Bucureşti, 2002 (n. red.).

după cum atestă raportul comandat în 2002 de Blandine Kriegel pe acest subiect[7].

Cu fiecare etapă, regresul pudorii şi al interdicţiilor vizuale în materie de sexualitate suscită întrebări despre viitorul societăţii şi al moralei. Pentru a fi mai puţin polemice, discursurile savante despre corp sfârşesc prin a contesta în mod egal trivialitatea şi comportamentul.

II. Discursuri şi intervenţii asupra corpului sexuat

Secolul XX este marcat de multiplicarea discursurilor despre sex, sexe şi sexualitate, precum şi de creşterea numărului intervenţiilor medicale asupra corpului sexuat, posibile în a doua jumătate a secolului XX datorită progresului ştiinţific.

1. Multiplicarea discursurilor savante: protosexologie şi „ştiinţă sexuală"

Burghezia secolului al XIX-lea, din „dorinţa de a cunoaşte" şi de a controla corpul, a definit o biopolitică a sexului care şi-a propus să normalizeze comportamentele private, verificând femeile, copiii şi sexualitatea nereproductivă[8]. Acest proiect a permis constituirea sexualităţii în obiect de studiu. Analizele rămâneau totuşi moralizatoare şi se interesau înainte de toate de ceea ce ameninţa sexualitatea obişnuită: onanism, boli venerice, „aberaţii" sexuale[9]…

[7] Frédéric Bas şi Aubine Germa, „Montrez ce sexe que l'on ne saurait voir. La cinéma français à l'épreuve du sexe (1992–2002)", *Le Temps des médias*, nr. 1, toamna 2003.

[8] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. I, *La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris, colecţia „Bibliothèque des histoires", 1976, şi Alain Corbin, „La rencontre des corps", în Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine şi Georges Vigarello (coord.), *Histoire du corps*, vol. II, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Éd. du Seuil, Paris, 2005.

[9] Există câteva excepţii atestate de studiile timpurii ale lui Ambroise Tardieu despre atentate la pudoare şi avorturi, Ambroise Tardieu, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, J.-B. Baillière, Paris, 1857, reed. sub titlul *Les Attentats aux mœurs*, cu o prefaţă de Georges Vigarello, Jérôme Millon, Grenoble, 1995.

Această „protosexologie" atenționa asupra exceselor care epuizează organismul și recomanda o gestiune judicioasă a spermei, fără a avea însă un scop terapeutic. Prima „știință sexuală" ia naștere abia la sfârșitul secolului al XIX-lea, în Germania și în Marea Britanie, în mediile medicale și de psihiatrie, odată cu apariția în 1886 a studiilor *Psychopathia sexualis* de Richard von Krafft-Ebing și *Études de psychologie sexuelle* de Havelock Ellis și a lucrărilor lui Magnus Hirschfeld[10]. Fondată asupra studiilor de caz, aceasta propune o tipologie „științifică" a comportamentelor și a perversiunilor, care nu mai are drept bază păcatul, ci criteriile de normalitate și anormalitate. Sodomitul, stigmatizat de Biblie, este metamorfozat în bolnav. Transgresiunea poziției clasice a misionarului nu mai este interpretată drept atentat la preceptele religioase, ci drept o manifestare a sadismului sau a lesbianismului la femei și a masochismului la bărbați. Fiecărui sex îi sunt atribuite roluri precise și posturi sexuale autorizate, iar femeile, mai mult decât bărbații, focalizează discursurile savante în numele funcției maternale. Teoria freudiană, așa cum a fost exprimată pentru prima dată în 1905, în *Trei eseuri asupra teoriei sexuale*, unde plăcerea devine motorul sexual, reprezintă o ruptură considerabilă, pentru că face trecerea de la o sexualitate reproductivă la o sexualitate hedonistă. Categoriile de analiză sunt bulversate și o nouă definiție a perversiunilor este propusă, pulsiuni profunde care pot fi depășite printr-o dezvoltare psihică armonioasă pentru a accede la o sexualitate normală, adică heterosexuală și genitală. Consecințele științifice nu sunt totuși imediate.

Anterior războiului din 1914, feministe și socialiste ca Stella Browne și George Ives, sprijinite de intelectuali ca Bernard Shaw sau Bertrand Russell, înființaseră deja British Society for the Study of Sex Psychology. De asemenea, în Anglia, Marie Stopes publică o lucrare de succes, care atinge peste

[10] Lucrarea lui Krafft-Ebing nu este tradusă în limba franceză decât în anul 1931, cu o prefață de Pierre Janet. În schimb, opera lui Havelock Ellis apare în 1904, la Editura Mercure de France. Magnus Hirschfeld, care a publicat începând cu 1896 mai mult de treizeci de volume, își vede tradusă prima carte în franceză abia în 1908: *Les Homosexuels de Berlin. Le troisième sexe* (trad., Lille, Association Gai-Kitsch-Camp, 1990). Vezi și Alain Corbin, „La rencontre des corps", art. cit.

un milion de exemplare până în anii 1950, *Married Love*, în care apără dreptul femeii căsătorite la plăcere sexuală. În urma numeroaselor mesaje stârnite de lucrare, ea devine prima consilieră maritală modernă a femeilor și bărbaților deopotrivă[11]. Descoperind dimensiunile angoasei feminine în fața unei sarcini nedorite, Marie Stopes deschide în anul 1921 prima clinică europeană de *birth control*. Magnus Hirschfeld, pionierul dezincriminării homosexualității în Germania, creează în 1919 Institut für Sexualwissenschaft (Institutul pentru știința sexuală), apoi fondează în 1921 împreună cu Havelock Ellis și Auguste Forel Liga mondială pentru reforma sexuală, care își propune să încurajeze educația sexuală și procrearea științifică, să lupte împotriva stigmatizării sexualității marginale și să impună egalitatea sexelor. Sexologia franceză, timidă, se înscrie în direcția deschisă de Ligă, cu reviste și organizații ca Asociația de studii sexologice, creată în 1931 de doctorul Édouard Toulouse, sau Societatea de sexologie, prezidată de profesorul Achard. Italienii publică în 1932 un *Dizionario di sessuologia*[12]. Astfel, sexologia se dezvoltă în perioada interbelică, odată cu intrarea cuvântului în limbajul curent[13]. Totuși, problematica acestor pionieri rămâne în continuare fidelă „modelului cu două genuri", elaborat în secolul precedent[14]. Autorii, indiferent de subiectul abordat, discern din perspectiva cuplului feminin/masculin și a complementelor sale implicite: pasivă/activ, inițiată/inițiator, cucerită/cuceritor. Principala victimă a acestei lecturi deformate este sexualitatea feminină. Clitorisul, perceput ca o anomalie „virilă", este astfel îndelung devalorizat,

[11] Scrisorile primite de Marie Stopes (60 cutii), precum și răspunsurile și notele sale pe marginea acestor scrisori au fost conservate la Wellcome Institute for the History of Medicine și utilizate pentru studierea sexualității masculine de Lesley A. Hall, *Hidden Anxieties. Male Sexuality, 1900–1950*, Polity Press, Cambridge, 1991.

[12] Bruno P.F. Wanrooij, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia, 1860–1940*, Veneția, Marsilio, 1990.

[13] Forma engleză, *sexology*, a apărut în 1867, fiind folosită de Elizabeth Osgood Goodrich Willard, în *Sexology as the Philosophy of Life*, J. Walsh, Chicago, 1867. Vezi André Béjin, *Le Nouveau Tempérament sexuel. Essai sur la rationalisation et la démocratisation de la sexualité*, Kimé, Paris, 1990.

[14] Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident* [1990], Gallimard, Paris, 1992.

mai ales de adepţii psihanalizei. Într-adevăr, Freud defineşte libidoul drept masculin, concluzionând că băieţii şi fetele trebuie să-şi organizeze activitatea sexuală în jurul penisului. În absenţa penisului, fetiţa adoptă, la început, prin masturbare clitoridiană aceeaşi conduită ca băiatul. Totuşi, la vârsta adultă, femeia trebuie să refuze această plăcere infantilă, interpretată uneori ca semn al frigidităţii. Ea trebuie să privilegieze coitul vaginal, supunându-i-se din sacrificiu şi din masochism, pentru a sublima, în sfârşit, dorinţa originară a penisului. De fapt, psihanaliza ajunge să justifice, sub o formă nouă, rolurile prescrise femeii de societate. În anii 1930 în sânul comunităţii freudiene a avut loc o dezbatere. Şcoala engleză reprezentată de Melanie Klein, Ernest Jones, Karen Horney relativizează conceptul de plăcere vaginală ca dorinţă a penisului şi avansează ideea unui libido feminin. Totuşi, în Franţa, Marie Bonaparte şi Hélène Deutsch rămân pe poziţii tradiţionale şi foarte rigide. Doar Wilhelm Reich renunţă la această schemă. Într-adevăr, Reich evidenţiază, pentru prima dată, „puterea de a juisa"[15]. Dar, deşi a realizat între 1927 şi 1935 o cercetare originală, aceasta rămâne confidenţială, mai ales în Franţa, unde doar una din lucrările sale, *La Crise sexuelle*, este tradusă, în 1934.

Efectele primelor discursuri sexologice nu sunt foarte bine cunoscute. Totuşi, discursurile evocate mai sus au contribuit incontestabil la eliberarea sexualităţii din tăcere şi ruşine, legitimând progresiv plăcerea. Ele au pregătit terenul pentru sexologia ştiinţifică din a doua jumătate a secolului XX, al cărui moment fondator îl constituie rapoartele Kinsey[16].

2. *Sexologia modernă şi intervenţia asupra corpului*

Alfred Kinsey, de formaţie zoolog, şi echipa sa, din Institute for Sex Research, Universitatea din Indiana, se plasează pe un teren diferit faţă de

[15] *La Fonction de l'orgasme*, publicată în 1942, nu este accesibilă în Franţa decât în 1970.

[16] Vezi Philippe Brenot, *La Sexologie*, PUF, Paris, col. „Que sais-je?", 1994; André Béjin, *Le Nouveau Tempérament sexuel*, op. cit.; şi Alain Giami, „De Kinsey au sida: l'évolution de la construction du comportement sexuel dans les enquêtes quantitatives", *Sciences sociale et santés*, nr. 4, număr special *Sexualité et santé*, 1991.

predecesorii săi. Scopul nu este acela de a opera o clasificare a comportamentelor în normale şi deviante, ci de a realiza un tablou al practicilor sexuale cotidiene, conform unei anchete desfăşurate pe un important eşantion de 10 000 de indivizi. Prima lucrare, apărută în 1948, este consacrată sexualităţii masculine. A doua, dedicată sexualităţii feminine, este publicată în 1953 şi se vrea accesibilă unui public mai larg[17]. Americanii percep imediat noutatea radicală a cercetării şi potenţialul său subversiv. În afara oricărei preocupări conjugale sau reproductive, ancheta se interesează doar de plăcere, de producerea orgasmelor şi de modul în care acestea sunt obţinute: vise erotice, relaţii extraconjugale şi homosexuale, raporturi cu animale etc. Sub rigoarea ştiinţifică transpare o libertate sexuală în contradicţie cu arsenalul represiv în vigoare încă în Statele Unite[18]. Masturbarea apare ca universală pentru băieţii de unsprezece–doisprezece ani, iar Kinsey subliniază că nu dăunează cu nimic sănătăţii. Relaţiile premaritale sunt la fel de obişnuite. Cât despre bărbaţii căsătoriţi, sexualitatea lor este polimorfă, între relaţii conjugale, onanism, prostituate şi adulter[19]. Kinsey ruinează, astfel, normele moralei castităţii şi heterosexualităţii conjugale. El propune o viziune radical nouă asupra homosexualităţii, în opinia sa, o experienţă comună, mai mult sau mai puţin intensă, clasată pe o scală de la 0 la 6. El subliniază că 37% dintre bărbaţi au avut cel puţin o experienţă homosexuală, iar 4% nu au avut relaţii sexuale decât cu un partener de acelaşi sex[20]. Majoritatea indivizilor oscilează astfel între heterosexualitate şi homosexualitate, ceea ce interzice orice explicaţie prin patologie sau deviaţă. Kinsey teoretizează, în special, comportamentul nediferenţiat şi refuză concepţia freudiană asupra sexualităţii feminine. El a negat primul ierarhia orgasmelor

[17] Spre deosebire de lucrările primei sexologii, aceste două cărţi sunt foarte rapid traduse în Franţa. Alfred C. Kinsey *et al.*, *Le Comportement sexuel de l'homme*, este tradusă în anul în care a apărut, 1948, de Éditions du Pavois. *Le Comportement sexuel de la femme* este publicată în Franţa în 1954, de Éditions du Livre contemporain. Vezi Sylvie Chaperon, „Kinsey: les sexualités féminine et masculine en débat", *Le Mouvement social*, nr. 198, număr special *Féminin/ masculin*, ianuarie–martie 2002.

[18] În unele state, seducerea fără luarea în căsătorie era pedepsită cu douăzeci de ani de închisoare.

[19] Adulterul este considerat delict, excepţie făcând patru state.

[20] Cifrele sunt mai scăzute pentru femei: între 6% la 14% experienţe homosexuale.

feminine şi, reabilitând plăcerea clitoridiană, a concluzionat că sunt rare cazurile femeilor care nu au cunoscut niciodată orgasmul. Pentru Kinsey, sexualitatea feminină este foarte apropiată de sexualitatea masculină. Fazele fiziologice – excitaţie, acmee şi revenire – sunt identice pentru cele două sexe. Astfel, în opinia sa, diferenţele de comportament nu pot fi imputate decât unei socializări diferite. Kinsey pledează în favoarea egalităţii în faţa plăcerii şi se alătură, în felul său, cărţii *Le Deuxième Sexe*. Rapoartele Kinsey inaugurează epoca chestionarelor. Francezii vor aştepta însă anul 1972, când doctorul Simon va publica primul raport dedicat subiectului[21]. În 1977, lucrarea sexologului Shere Hite, elaborată pe baza chestionării a 3000 de femei, pune sub semnul întrebării vulgata freudiană. În opinia sa, femeile ar obţine rar orgasmul doar prin coit şi ar avea nevoie de stimulare clitoridiană. Clitorisul este reabilitat, iar supunerea femeii unei sexualităţi vaginale şi reproductive este contestată.

Începând cu anii 1960, sexologia se vrea, de asemenea, terapeutică. Doi cercetători americani, William Masters, medic, şi Virginia Johnson, psiholog, propun un proiect curativ fondat pe observarea reacţiilor sexuale în laborator[22]. Descrierea fazelor orgasmului – excitaţie, platou, orgasm şi rezoluţie – a devenit clasică şi le-a permis tratarea pacienţilor, reperând cu uşurinţă disfuncţiile. Dacă Masters şi Johnson separă sexualitatea de reproducere, ei vor contribui, în schimb, la reuşita conjugală, restaurând funcţia erotică, baza unei uniuni reuşite, în opinia lor. În clinica din Saint Louis (Missouri), ei propun cuplurilor terapii comportamentale foarte exigente. Având o durată de două săptămâni, cura, plasată sub autoritatea a doi terapeuţi, un bărbat şi o femeie, cuprinde patru faze: colectarea informaţiei, construirea tratamentului, reeducare senzorială prin explorare corporală, urmată de reeducare aprofundată care conduce la coit. Căutarea prematură a orgasmului este interzisă. Fondate pe plăceri şi centrate pe heterosexualitatea conjugală, aceste terapii au sedus prin moderaţie şi promisiunea plenitudinii.

[21] *Rapport Simon sur le comportement sexuel des Français*, P. Charra şi R. Julliard, Paris, 1972.

[22] William Masters şi Virginia Johnson, *Les Réactions sexuelles* [1966], Robert Laffont, Paris, 1967, apoi *Les Mésententes sexuelles et leur Traitement*, Robert Laffont, Paris, 1971.

De asemenea, ele au determinat formarea unui corp de specialişti: sexologii. În anul 1974 a fost fondată Societatea franceză de sexologie clinică. În 1975, medicii Jacqueline Kahn-Nathan şi Albert Netter organizează primul congres mondial de sexologie, care este urmat, în 1978, de crearea World Association of Sexology. De asemenea, aceşti pionieri, medici în majoritate, sunt, după exemplul lui Gilbert Tordjman, cei mai înfocaţi apărători ai educaţiei sexuale. În prezent, în Franţa, ei constituie un grup structurat, omogen, care a beneficiat în proporţie de 90% de o solidă formaţie în sexologie, predată în universităţi din anii 1980. În plus, 68% sunt medici şi 12% psihologi licenţiaţi. Sexologii, care nu tratează anomalii, ci disfuncţii ale orgasmului, propun terapii foarte variate, fondate pe de-condiţionarea şi re-condiţionarea pacienţilor: psihoterapii, în primul rând, perspective psihocorporale, în particular relaxare şi sofrologie, terapii comportamentale şi sexoterapii în direcţia lui Masters şi Johnson[23]. Succesul lor remarcabil, care se explică prin rapiditatea vindecării promise, a condus la o relativă detaşare de tratamentul psihanalitic, a cărui durată – de la cinci la şapte ani – şi absenţa rezultatelor tangibile au descurajat numeroşi clienţi.

Consultaţia la sexolog, medicul plăcerii, a fost favorizată de solvabilitatea cererii, de nivelul educaţiei în creştere, precum şi de vulgarizarea discursurilor savante. Revistele feminine, *Elle*, de exemplu, au contribuit mult, la fel şi emisiunile radiofonice. Menie Grégoire a jucat, în materie, un rol-pionier pe RTL. Din 1967 până în 1981, ea şi-a ascultat publicul, mai ales pe cel feminin, care îşi expunea „problemele" în scris sau telefonic. Îndrumă şi propune fiecăruia (fiecăreia) o soluţie sau un sfat. Cazurile abordate se referă, în general, la subiecte de ordin privat şi familial. Sexualitatea irumpe, astfel, în direct din perspectiva sarcinilor nedorite, dar şi a adulterului şi frigidităţii care devin, pentru prima dată, subiecte de societate. Tema face obiectul unor cereri atât de numeroase, încât Menie Grégoire lansează, în 1973, încă o emisiune, *Responsabilité sexuelle*. Ea oficiază aici împreună

[23] Alain Giami şi Patrick de Colomby, „Profession sexologue?", *Sociétés contemporaines*, nr. 41–42, număr special *Les Cadres sociaux de la sexualité*, 2001. Cercetătorii au chestionat, în 1999, un număr de 1000 de sexologi.

cu „experţi", preoţi, psihanalişti, sexologi. Doctorul Michel Meignant deţine un rol-cheie, contribuind la convertirea curei analitice, care beneficia totuşi de încrederea lui Menie Grégoire, în sexoterapia americană[24]. A vorbi public de sexualitate şi de nepotrivire sexuală este, de acum înainte, permis. Dar un obiectiv nou este, de asemenea, propus tuturor: orgasmul, condiţie a sănătăţii şi echilibrului mintal, devine obligatoriu. Numeroase emisiuni radio sau televizate au exploatat de atunci filonul, dar RTL-ul din anii 1968 a făcut istorie, introducând o nouă standardizare a conduitelor sub imperiul reuşitei sexuale[25].

3. Medicina şi gestiunea corpului sexuat

Înscrisă în cadrul medicalizării progresive a societăţii, medicalizarea sexualităţii este multiformă[26], privind atât „scripturile sexuale", scenarii şi puneri în scenă sexuale ale indivizilor, reale sau imaginare, cât şi reproducerea sau controlul fecundităţii. Ea antrenează diverşi specialişti şi este însoţită de o serie de teste şi tratamente. Se poate transforma în politică de sănătate publică, dar va opera totuşi în mod diferit asupra bărbaţilor şi femeilor.

Atenţia consacrată maternităţii explică de ce femeile au fost foarte devreme îngrădite de o reţea de prescripţii medicale. Ginecologul nu are, de altfel, echivalent masculin. Corpul feminin este, mai întâi, pentru medici, un corp însărcinat care trebuie ghidat, în siguranţă, până la naştere, apoi pus în serviciul noului-născut. Prima parte a secolului XX este, aşadar, în principal, axată pe protecţia mamei şi a copilului. Medicii, în acest context, trebuie să combată avortul şi să impună alăptarea, de preferinţă la biberon.

[24] Doctorul Meignant a contribuit de asemenea la traducerea lucrării lui Masters şi Johnson.

[25] Dominique Cardon, „Droit au plaisir et devoir d'orgasme dans l'émission de Menie Grégoire", *Le Temps des médias*, nr. 1, toamna 2003.

[26] Alain Giami, „La Médicalisation de la société. Aspects sociologiques et historiques", *Andrologie*, nr. 4, 1998 şi Alain Giami, „Médicalisation de la sexualité et médicalisation de la société", în André Jardin, Patrice Queneau şi François Giuliano (coord.), *Progrès thérapeutiques. La médicalisation de la sexualité en question*, John Libbey Eurotext, Paris, 2000.

Încep, de asemenea, primele tratamente ale sterilităţii. Cercetătorii depind strict de filiera de obstetrică, de unde le sunt furnizate prelevările placentare necesare studiilor. Aceştia îşi perfecţionează cercetările asupra hormonilor feminini, neglijând, în consecinţă, sistemul hormonal masculin. În aceste condiţii, contracepţia chimică se va adresa, în mod evident, femeilor[27].

Odată cu legalizarea pilulei, în 1957, în Statele Unite, apoi în Franţa, prin legea Neuwirth, din 1967, femeile sunt supuse unui control medical mult mai riguros decât înainte[28]. Contracepţia hormonală înclină puterea reproductivă spre al doilea sex. De altfel, este semnificativ faptul că inventarea acesteia este strâns legată de *birth control*. Gregory Pincus a lansat, în 1930, studiile asupra hormonilor sintetici, observând că ovulaţia putea fi blocată de un medicament, dar nu a formulat concluzii cu privire la contracepţie. Margaret Sanger, născută în Statele Unite şi convinsă în 1913 să îmbrăţişeze ideea limitării naşterilor de Emma Goldman, întrevede, pentru prima dată în 1950, amploarea revoluţionară a lucrărilor sale şi obţine finanţarea cercetărilor sale de către Katherine MacKormick, o feministă bogată şi hotărâtă. Pincus descoperă, în 1951, că progesteronul blochează ovulaţia. După experimentele din Porto Rico, pilula va fi comercializată începând cu 1960. Ea va bulversa viaţa femeilor, implicând, totodată, o supraveghere medicală mai strictă. Prima vizită la obstetrician şi prescrierea pilulei marchează, adesea, pentru fete, debutul vieţii sexuale. Controlul ginecologic ocazional este înlocuit de o gestionare pe viaţă, de la contracepţie la avort, fără a uita ecografiile din timpul sarcinii care modifică percepţia asupra corpului gravidei, şi tratamentele hormonale de substituţie[29]. Acestea şi-au făcut apariţia în ultimii douăzeci de ani, exprimând, de altfel, dorinţa nouă de a proteja calitatea vieţii şi, totodată, feminitatea. Pentru a învinge sterilitatea, corpul feminin a devenit un câmp de experimente ştiinţifice. Dacă inseminarea cu donator se dezvoltă începând cu anii 1970 prin crearea

[27] Vezi Delphine Gardey şi Ilana Löwy, *L'Invention du naturel. Les sciences et fabrication du féminin et du masculin*, Éd. des Archives contemporaines, Paris, 2000.

[28] Jacques Gonzalès, *Histoire naturelle et artificielle de la procréation*, Bordas, Paris, 1996.

[29] Despre sarcină şi ecografii, vezi în text capitolul I, prima parte, Anne Marie Moulin.

CECOS[30], fecundarea *in vitro*, inaugurată în 1978, când s-a născut Louise Brown, în Manchester, conduce la intervenţii dificile: stimulare ovariană, prelevarea ovulelor, reimplantarea mai multor embrioni, putând să determine naşteri multiple şi patologice. Aceste miracole tehnice au ridicat, de altfel, probleme etice neaşteptate: inseminare *post mortem*, dreptul celibatarilor şi al homosexualilor la reproducere asistată, mame-purtător şi, astfel, disjuncţii între filiaţia naturală şi cea legală. Odată cu promisiunea clonării se deschide perspectiva naşterii fără genitori, dar nu fără celule reproductive şi uter feminin. Astfel, duplicarea umană ar fi asociată aservirii corpului femeilor.

Cu mult timp înainte, medicii nu ezitaseră totuşi să modifice radical identitatea sexuală a pacienţilor. Desigur, candidaţii pentru schimbarea de sex nu erau numeroşi la începutul secolului XX, dar ei solicitau intervenţii chirurgicale dificile şi ireversibile, pe care legea le-a asimilat mult timp mutilării. Această turnură istorică este rezultatul unui proces complex, care a asociat psihiatria, endocrinologia şi genetica. În Belle Époque psihiatrii germani şi anglo-saxoni au început să se intereseze de travestism – cuvântul este inventat de Magnus Hirschfeld, în 1910 – şi de transsexualism[31]. Krafft-Ebing îl defineşte ca „o metamorfoză sexuală paranoică", în timp ce Havelock Ellis îl interpretează ca o identificare inversă a heterosexualului. Începând cu perioada interbelică, psihiatrii trebuie de asemenea să ţină seama de progresele din biologie care facilitează, odată cu descoperirea cromozomilor şi hormonilor sexuali, o înţelegere mai bună a fundamentelor sexualităţii şi a disfuncţiilor sale. Unii medici, confruntaţi cu suferinţele clienţilor şi dornici de a-i ajuta, încep să recurgă la chirurgie pentru a pune în conformitate corpul şi sexul psihologic. În 1912 se efectuează prima mamectomie,

[30] *Centres d'étude et de conservation du sperme* (Centre de studiere şi conservare a spermei).

[31] *Vezi Clio*, nr. 10, număr special, *Femmes travesties. Un „troisième genre?"*, 1999; Colette Chiland, *Changer de sexe*, Odile Jacob, Paris, 1997; Patricia Mercader, *L'illusion transsexuelle*, L'Harmattan, Paris, 1994; Pierre-Henri Castel, *La Métamorphose impensable. Essai sur le transsexualisme et l'identité personnelle*, Gallimard, Paris, 2003, care oferă o bibliografie şi o cronografie cvasiexhaustivă.

obţinută de o tânără prin şantaj. În 1921, „Rudolph", devenit „Dora", ca urmare a unei operaţii realizate de Felix Abraham, elev al lui Hirschfeld, este primul transsexual masculin tratat chirurgical care a suferit o penectomie urmată de construirea unui pseudo-vagin. Problema, până atunci circumscrisă unui cerc restrâns de experţi, va fi adusă în discuţie de biografia lui Einar Wegener, asupra căruia medicul berlinez Erwin Gohrbandt a practicat ablaţiunea testiculelor şi implantarea ovarelor. Tradusă în 1933, sub pseudonim, *Man into Woman. An Authentic Record of a Change of Sex* devine cartea-cult a transsexualilor. Este urmată, în 1946, de manifestul semnat de Laura care devine Michael Dillon, *Self. A Study in Ethics and Endocrinology*. Laura, care obţine, din partea unui chirurg britanic o mamectomie, urmată de o faloplastie, pledează, într-o manieră provocatoare, pentru libertatea alegerii sexului şi rectificarea chirurgicală a „erorilor naturii"[32]. Paralel, progresul endocrinologiei şi sintezei hormonilor, în particular a estradiolului, a permis transsexualilor masculini să îşi autoadministreze hormoni feminini, înainte ca prescrierea să fie reglementată în anii 1950[33]. De atunci, tratamentele chirurgicale sau farmaceutice se multiplică şi sunt progresiv depenalizate: în 1935, în Danemarca, pentru castrare, în 1967, în Marea Britanie, în 1969 în RDG. Îngrijirile sunt chiar subvenţionate de Asigurarea socială olandeză, în 1972, dată la care American Medical Association investeşte chirurgia ca tratament normal al transsexualismului. În schimb, prima operaţie de reorientare sexuală a fost practicată în Franţa abia în 1970, devenind legală în 1979. De fapt, ordinul medicilor se indignase, în 1962, când o cântăreaţă şi striptizată la cabaretul Arthur, Jacques Duquesnoy, devenită, după o intervenţie la Casablanca, „Coccinelle", obţine, la Paris, schimbarea stării civile, apoi se căsătoreşte. La începutul anilor 1980, Statele Unite numără deja douăzeci de Gender Identity Clinics, care au tratat între 3000 şi 6000 de transsexuali, pacienţii potenţiali fiind cu zecile de mii. Acestora din urmă nu le mai rămâne

[32] Primele faloplastii au fost efectuate în 1916 de către un medic militar englez pe tineri mutilaţi din război.

[33] Hormonii sexuali au fost, în aceeaşi măsură, utilizaţi din perioada interbelică pentru vindecarea traumelor mentale şi pentru a „vindeca" homosexualii. Contraceptivele feminine sunt de asemenea utilizate pentru a feminiza transsexualii masculini.

decât să câştige bătălia pentru sexul social şi starea civilă. Lucru făcut în Europa, după ce Franţa a fost condamnată, în 1991, de Curtea Europeană a Drepturilor Omului pentru un caz de încălcare a dreptului de schimbare a stării civile. De la boala şi suferinţa din Belle Époque, transsexualismul s-a transformat în revendicare, contribuind la extinderea dezbaterilor despre orientarea sexuală, între biologie, interiorizarea normelor sociale şi transformarea radicală a corpului sexuat.

Cu toate acestea, abia de curând medicina a început să studieze funcţiile sexuale masculine. Comercializarea de Viagra, în 1997, derivă dintr-o strategie industrială care nu ar fi fost posibilă fără o nouă perspectivă asupra impotenţei[34]. Obsesie a bărbaţilor, îndelung atribuită vrăjitoarelor care „legau bărbăţia", impotenţa este redefinită restrictiv ca o afecţiune a funcţiei erectile. Perspectiva psihopatologică este înlocuită de o explicaţie pur organică, rapid mediatizată. Industria farmaceutică va trebui să prezinte medicamentul ca singurul tratament posibil, administrarea pe cale orală permiţându-i să crească importanţa medicinei generale şi să extindă clientela potenţială. Aceasta a făcut ca succesul produsului să amplifice disfuncţia. Declinul activităţii sexuale cauzat de vârstă este din ce în ce mai puţin tolerat, ca tot ceea ce alterează, de altfel, confortul corporal. Viagra a adus, *în fine*, o nouă percepţie asupra corpului. Activitatea sexuală a fost gândită ca fiind mecanică şi disociată de partener. Timpul terapiei conjugale a trecut, noile tendinţe vor fi plăcerea sexuală şi profitul.

Odată cu apariţia SIDA, în 1981, boală mortală, sexualitatea redevine o problemă de sănătate publică, care impulsionează medicii în încercarea de a modifica practicile sexuale. Desigur, lupta împotriva bolilor venerice, care, trebuie să subliniem, nu a îngrijorat niciodată, în secolul al XIX-lea, clasele populare ca în secolul XX, a asociat dintotdeauna prevenţia, supravegherea „agenţilor" de contaminare şi tratamentul medical. Eradicarea sifilisului cu antibiotice a adus cu sine victoria împotriva spectrelor seculare ale burgheziei şi relaxarea vigilenţei. SIDA va aduce însă epidemiologia în

[34] Nicolas Bajos şi Michel Bozon, „La sexualité à l'épreuve de la médicalisation: le Viagra", *Actes de la recherche en sciences sociales*, iunie 1999, şi Michel Bozon, *Sociologie de la sexualité*, Nathan, Paris, 2002.

prima linie. Anchete ample, declanşate pentru a identifica comportamentele cu risc, modifică discursul despre sexualitate, care din hedonist redevine sanitar. În faţa noului flagel, fiecare societate a reacţionat în felul său şi şi-a adaptat politica de prevenţie în funcţie de propriile valori. În Franţa, primele campanii de promovare a prezervativului sunt lansate în a doua jumătate a anilor 1980. Acestea vizează, în particular, categoriile cele mai expuse pericolului – tineri, drogaţi şi homosexuali –, fără a recomanda însă abstinenţa, unica soluţie reţinută, de exemplu, de Vatican. Începând cu anii 1990, aceste sfaturi îşi dovedesc, în parte, utilitatea: folosirea prezervativului se generalizează în rândul tinerilor, al heterosexualilor cu parteneri multipli şi al homosexualilor având contacte ocazionale. Totuşi, relaţiile de cuplu, homosexual sau heterosexual, se bazează în continuare pe încredere şi nu sunt protejate cum ar fi dorit medicii. Apariţia triterapiei, în 1996, care dă bolii imaginea unei maladii cronice, va diminua vigilenţa. În societatea democratică, injoncţiunea medicală, atingând intimitatea, restrânge, de fapt, libertatea indivizilor.

Între timp, lumea a trăit, între pilulă şi SIDA, cu dreptul la plăcere asociat libertăţii de a procrea. Aceşti „treizeci de ani glorioşi" ai sexualităţii sunt rezultatul unui lung proces de eliberare, lansat la sfârşitul secolului al XIX-lea, dar revendicat abia în anii 1968.

III. Eliberarea corpurilor şi a sexualităţilor

„Eliberarea moravurilor", cum se spunea în prima parte a secolului XX, presupune în acelaşi timp eliberarea cuvintelor şi a gesturilor, transgresiunea moralei conjugale tradiţionale, precum şi ridicarea tabuurilor. Dreptul la plăcere are totuşi un revers: refuzul violenţelor sexuale şi al abuzurilor.

1. Eliberarea cuvântului şi a gesturilor

Mult timp, sexualitatea a fost redusă la tăcere sau expediată în domeniul sordidului şi al păcatului. În primii treizeci de ani ai secolului XX, s-a renunţat la aceste strategii de eschivare şi admonestare, fiind adoptate expresii plate,

dar explicite: „relaţii" şi „părţi intime", apoi sexuale. Limbajul anatomic îşi face apariţia în perioada interbelică. Este apreciat pentru că este precis, ştiinţific şi asexuat. Două cuvinte sunt preţuite în unanimitate: „virgină" şi „vagin". Termenii mai tehnici, precum erecţie, ejaculare, uter, sunt mai puţin însuşiţi. Procesele-verbale ale poliţiei sau jandarmeriei abundă în perioada interbelică de greşeli savuroase ca „vasin" sau „pénisse". Succesul vocabularului fiziologic datorează mult medicalizării societăţii şi extinderii avortului. Instituirea limbajului anatomic, foarte apreciat de femei tocmai pentru neutralitatea sa, semnifică un nou progres care permite ca organele şi gesturile să fie numite obiectiv. Aceste evoluţii lingvistice disculpă sexualitatea şi favorizează atitudinii din ce în ce mai curajoase în alcov.

De asemenea, şi căsătoria din dragoste contribuie considerabil la aceasta. Dragoste rimează, într-adevăr, cu dragoste fizică. Astfel, pudoarea se retrage în dormitor – nu fără rezistenţă şi lipsă de înţelegere, după cum atestă, la începutul secolului, mărturisirea aluzivă a unei femei căsătorite, şocată de întrebările confesorului: „Lucrurile respingătoare despre care mi-aţi vorbit nu se întâmplă niciodată, după ştiinţa mea, între persoanele căsătorite, decât în circumstanţele celor mai infame orgii. Cât despre mine, eu nu cunosc decât ce e natural."[35] Progresele sunt lente şi dificil de măsurat, în lipsa anchetelor statistice dinaintea anilor 1970. După cum am arătat, începând cu perioada interbelică, corpurile sunt dezgolite, dar actul sexual cu lumina deschisă nu este încă banalizat. În schimb, interdicţiile pronunţate de biserică şi corpul medical cad rapid în desuetudine. La fel se întâmplă şi cu relaţiile sexuale în timpul sarcinii sau ciclului menstrual, supuse acum doar preceptelor sănătăţii şi igienei. Poziţia misionarului rămâne, cu siguranţă, cea mai practicată, dar amanţilor şi celor căsătoriţi le repugnă din ce în ce mai puţin experimentarea noilor poziţii.

De asemenea, mângâierile devin mai inventive, iar unele dintre ele, multă vreme rezervate femeilor experte şi prostituatelor, se banalizează.

[35] Scrisoare, redatată [între 1899–1903], redactată de o femeie căsătorită, fostă rezidentă la Bon Pasteur din Nancy; scrisoare conservată în arhivele episcopiei (Archives départementales, Meurthe-et-Moselle, 50J165/32), obţinută prin bunăvoinţa lui Laurence David, autor al unei dizertaţii despre Bon Pasteur (Universitatea Paris I, 1994).

Să luăm exemplul sărutului pe gură, determinant în sine încă din 1881 pentru crima de atentat la pudoare şi care în anii 1920 devine expresia obligatorie a pasiunii amoroase, vulgarizată, în acelaşi timp, de cartea poştală şi de cinema. Flirtul, determinant încă din anii 1950 al identităţii şi culturii juvenile, favorizează o ucenicie precoce şi progresivă[36]. Masturbarea, pe care clasele populare indiferente la ameninţările doctorului Tissot au practicat-o dintotdeauna fără remuşcare şi pe care au evocat-o sub forma agreabilului mai mult decât sub cea a angoasei, iese de sub oprobriul ştiinţific începând cu 1917, datorită lui Magnus Hirschfeld şi Wilhelm Steckel, discipol al lui Freud. Deşi dezordonată, alternând rezistenţa feroce cu remuşcarea şi contradicţia, evoluţia acesteia nu este mai puţin remarcabilă, în trei decenii masturbarea trecând de la statutul de viciu periculos la cel de obişnuinţă adolescentină „fără vreun inconvenient serios" şi care trebuie, cu orice preţ, banalizată pentru a evita culpabilizarea şi sentimentul de ruşine al copilului[37]. Aşadar, masturbarea devine un subiect care poate fi asumat, dar aceasta doar în a doua jumătate a secolului XX. Începând cu anii 1970, ea devine pentru sexologi o etapă obligatorie în obţinerea orgasmului[38]. Mângâierile orale progresează de asemenea începând cu perioada interbelică. Totuşi, în acest moment, femeile şi tinerele fete cuminţi cedează mai mult decât iau iniţiativa. După 1950, sexualitatea orală îşi pierde aura sulfuroasă din moment ce 75% dintre femeile născute între 1922 şi 1936 au experimentat-o, precum şi 90% dintre femeile născute între 1958 şi 1967. În schimb, sodomia, aşa cum este înţeleasă până în anii 1940, stârneşte pentru mult timp rezerve profunde femeilor, mai ales că, pentru unii soţi, ea se înscrie într-un proces de dominare brutală care poate merge până la viol. Devine apoi acceptabilă, deşi minoritară, din moment ce, în 1992, 30% dintre bărbaţi

[36] Despre flirt în Franţa, vezi Anne-Marie Sohn, *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Hachette, 2001, şi Fabienne Casta-Rosaz, *Histoire du flirt*, Paris, Grasset, 2000.

[37] Dictionnaire Larousse, 1924, citat de Jean Stengers şi Anne Van Neck, *Histoire d'une grande peur, la masturbation*, Bruxelles, Universitatea din Bruxelles, 1984.

[38] În 1970, 73% dintre bărbaţi şi 19% dintre femei au declarat că se masturbează. În 1992, cifrele ajung la 84%, respectiv 42%.

şi doar 19% dintre femei o practicaseră, 3% cel mult consacrându-i-se în mod frecvent[39]. Totuşi, criteriile de apreciere s-au schimbat. Morala nu mai poate interzice gesturi mult timp considerate a fi de „ultimă speţă". Acestea sunt evaluate de acum înainte din perspectiva plăcerii, durerii şi a repulsiei.

2. Disocierea sexualităţii şi a reproducerii

De asemenea, secolul XX a operat o mutaţie inedită în istoria sexualităţii: disocierea definitivă între sexualitate şi reproducere. Între cele două războaie, în Europa se desfăşoară o revoluţie demografică, iar natalitatea scade rapid. Totuşi, schimbarea era mult mai veche în Franţa[40]. Într-adevăr, din secolul al XVIII-lea, un număr crescând de ţărani optaseră deja pentru limitarea naşterilor. În secolul XX dorinţa de a reduce numărul urmaşilor a devenit o evidenţă, spre marea disperare a repopulaţioniştilor de toate felurile. Mai mult, aceasta este împărtăşită de ambele sexe şi propaganda neo-malthusiană nu a făcut decât să consolideze aceste convingeri profunde[41]. În anii 1930, în Franţa, un cuplu din şase nu are copii. Departe de a-i impune soţiei, în numele dominaţiei masculine, naşteri nedorite, bărbaţii sunt uneori mai malthusieni decât aceasta. Soţi şi soţii se înţeleg deci asupra numărului de copii doriţi – „perechea" devine modelul familial, deşi unii, din sud-vest, de exemplu, preferă încă din Belle Époque copilul unic şi nu găsesc necesar, dacă au o fată, să aibă onoarea de a aduce pe lume un băiat. Dorinţa de a creşte bine un număr mic de copii, aspiraţia claselor de jos la o oarecare bunăstare, refuzul femeilor de a trăi într-o stare de permanentă maternitate se conjugă pentru a explica un comportament foarte răspândit. Să adăugăm că, din 1900, publicul nu este foarte amabil cu familiile prolifice şi, în perioada interbelică, „familia-iepure" trimite la un bestiar respingător. Doar puţini francezi,

[39] În 1970, 19% dintre bărbaţi şi 14% dintre femei experimentaseră coitul anal.

[40] Jean-Pierre Bardet şi Jacques Dupâquier, „Contraception, les Français, les premiers, pourquoi?", *Communications*, nr. 44, 1986.

[41] Vezi Francis Ronsin, *La Grève des ventres. Propagande néo-malthusienne et baisse de la natalité en France, XIX^e–XX^e siècle*, Aubier, Paris, 1980.

catolici convinşi sau provenind din medii modeste, îşi mai întemeiază o familie numeroasă[42].

Desigur, „mijloacele contraceptive" sunt încă simple, dar eficacitatea lor e incontestabilă. Începând cu secolul al XIX-lea, coitul întrerupt este metoda preferată. De altfel, este atât de integrat civilizaţiei rurale, încât a suscitat o retorică agrară şi colorată. Coitul întrerupt este „lovitura moraru-lui", înseamnă „să baţi grânele, dar să le laşi la poartă"[43]. La începutul secolului XX, în două cazuri din trei, coitul întrerupt ţine, în continuare, locul contraceptivului, urmat la mare distanţă de prezervativ, care nu este apreciat decât de 10% dintre cupluri[44]. La fel se întâmplă în Anglia în anii 1930. În prima jumătate a secolului XX, contracepţia rămâne, aşadar, un atribut masculin. Procedeele se diversifică, mai ales după Primul Război Mondial, când femeile încearcă din ce în ce mai mult să îşi controleze fertilitatea. Duşurile vaginale, bureţii intrauterini, mai rar pesarul, recomandate de neomalthusieni, încep să fie utilizate în Franţa. În schimb, diafragma este mai apreciată în Anglia, unde este promovată de Marie Stopes, şi în Statele Unite, unde este cunoscută în anii 1930. De altfel, aici gelurile şi cremele spermicide cunosc un mare succes, chiar şi atunci când calitatea acestora lasă mult de dorit[45]. Metoda Ogino-Knaus, descoperită în 1929 şi bazată pe abstinenţa în timpul perioadei fertile a ciclului, deşi tolerată de Biserica Catolică, a avut, în schimb, un impact limitat din cauza unei rate de eşec foarte ridicate.

[42] Despre Anglia şi *birth control*, vezi Anne-Marie Sohn, „Entre deux guerres, les rôles féminins en France et en Angleterre", în Georges Duby şi Michelle Perrot (coord.), *Histoire des femmes*, vol. V, *Le XX^e siècle*, Plon, Paris, 1992, şi Angus McLaren, *Histoire de la contraception*, Noêsis, Paris, 1996.

[43] Jean Stengers, „Les pratiques anticonceptionnelles dans le mariage aux XIX^e et XX^e siècles", *Revue belge de philologie et d'histoire*, nr. 2 şi 4, 1971.

[44] După o paralelă între ancheta doctorului Bertillon (*La dépopulation de la France. Ses conséquences. Ses causes. Mesures à prendre pour la combattre*, F. Alcan, Paris, 1911) şi baza de date pe care am constituit-o pentru lucrarea mea de stat, *Chrysalides. Femmes dans la vie privée (XIX^e–XX^e siècle)*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1996.

[45] Cifra anuală de afaceri în domeniul spermicidelor era, în anii 1930, de aproximativ 250 milioane de dolari.

Prin avort, în principal, femeile vor prelua inițiativa. Nu pentru că avortul ar fi fost considerat în Franța un mod de regularizare a nașterilor. Avortul reprezintă, în schimb, plasa de salvare atunci când „prudența" masculină a fost luată prin surprindere. Trebuie să așteptăm Belle Époque și dezbaterea care s-a lansat asupra reducerii natalității pentru ca medicii, moraliștii și oamenii politici să descopere cu consternare amploarea problemei. Într-adevăr, la această dată fuseseră înregistrate deja 30 000 de avorturi, iar numărul lor s-a dublat între 1900 și 1914. S-a dublat cu certitudine și în perioada interbelică, dar nu poate depăși cifra de 200 000, ipoteză minimă a corpului medical și evaluare apropiată de numărul mediu de întreruperi voluntare de la legalizarea avortului, în 1975[46]. Trebuie spus că avortul se banalizează în momentul în care măsurile de constrângere devin mai blânde. Eșecul legii „sceleraților" indică, de altfel, că avortul devenise un fenomen social. El privește toate femeile, din mediul urban și din cel rural, celibatare în primul rând, dar și femeile căsătorite într-o treime dintre cazuri, fără a uita văduvele, femeile divorțate și concubinele[47]. Desigur, doar cele mai bine informate pot avorta, iar ignoranța rămâne principalul obstacol în fața materializării intenției, dar multe femei știu să se informeze socializând cu familia, prietenii sau colegele de muncă, fără a mai socoti zvonurile sau propunerile amabile ale „moașelor de îngeri"*. În prima parte a secolului XX apare avortul rațional. Femeile se lasă seduse de farmacopeea modernă și, mai ales, de emenagoge, în vogă din 1900, și cred din ce în ce mai puțin în virtuțile medicinei populare, în infuzii, în absint sau în cataplasmele cu făină de in. Așadar, ele optează pentru manevre intrauterine care se dovedesc

[46] Jacques Dupâquier, „Combien d'avortements en France avant 1914?", *Communications*, nr. 44, 1986 și Anne-Marie Sohn, *Chrysalides*, *op. cit.*

[47] 44,1% dintre femeile care avortează sunt celibatare, 37% căsătorite, 11,2% văduve, 3,8% divorțate, 2,4% concubine. 34,4% locuiesc în mediul rural, 44% într-un oraș mic sau de mărime medie și 21,6% într-un oraș mare. Aceste cifre provin dintr-un corpus de 778 avorturi, datând din perioada celei de-a treia Republici și pentru 81,4% dintre cazuri de după 1890. Despre avort, vezi Anne-Marie Sohn, *Chrysalides*, *op. cit.*, capitolul XII, pp. 828-908.

* Termen care desemnează o persoană care practică ilegal întreruperea de sarcină *(n. red.)*.

foarte eficiente: 26% avortează după perforarea membranei uterine și un șfert în urma unei injecții, procedeu care regresează rapid după 1914. Totuși, aceste metode impun în peste 80% dintre cazuri ajutorul unor terți solidari, medici profesioniști și „moașe de îngeri"[48]. Cu acest corp specializat, femeile intră în epoca avortului lipsit de pericole: operația se face din ce în ce mai precoce și intervine rar după a treia lună, croșeta lasă locul sondei fine, canula englezească facilitează injecțiile, iar instrumentele sunt din ce în ce mai des aseptizate pentru a evita o infecție fatală. Deși avortul este o problemă feminină, bărbații sunt cel mai adesea informați, dar lasă întreaga libertate consoartelor care se confruntă cu o încercare dureroasă, însă nu mortală. Dorința de a nu păstra copilul este totuși mai puternică decât teama de durere sau de îmbolnăvire. Fără a vedea în avort expresia actuală a feminismului, ca Angus McLaren, femeile care au avortat afirmă respingerea tutelei conjugale, medicale sau religioase asupra propriului corp[49]. Într-o manieră diferită față de Franța, care nu încetează să perfecționeze represiunea, de la legea din 23 martie 1923 la Codul familiei din 1939, apoi, sub regimul de la Vichy, la legea din 15 februarie 1942, care asimilează avortul crimei împotriva siguranței statului, pasibilă de pedeapsa cu moartea, Anglia, conștientă de difuzarea sa ireversibilă, optează pentru toleranță și autorizează, în 1938, avortul în caz de „suferință fizică și mentală".

Deși sexualitatea și reproducerea sunt deja disociate în perioada interbelică, amenințarea sarcinii continuă să incomodeze viața amoroasă. Femeile trăiesc, între anxietate și liniștire, după ritmul calendarului menstrual. Bărbații, înștiințați de o eventuală paternitate, își exprimă zgomotos nemulțumirea. Entuziasmul spontan este potolit. În ceea ce privește relațiile extraconjugale, acestea suferă încă mai mult de riscul procreării. Inventarea pilulei nu a schimbat o veche dorință de control al fertilității, dar a îndepărtat obstacolul unui eventual accident, care este corectat

[48] În 45,1% dintre cazuri, asistența este acordată de medici și în primul rând (două treimi dintre aceste cazuri) de moașe profesioniste; urmează „moașele de îngeri" (o treime din dosare) și familia (16,4% dintre cazuri).

[49] Angus McLaren, *Sexuality and Social Order. The Debate on the Fertility of Women and Workers*, New York-Londra, Homes and Meier, 1983.

astăzi legal prin IVS (întreruperea voluntară a sarcinii)[50]. De ea au profitat în primul rând femeile, pentru că li s-a permis să își trăiască sexualitatea fără teamă și într-o manieră deplină. „Un copil când vreau, dacă vreau" a tradus, de altfel, schimbarea datelor în domeniul reproducerii. Deși bărbații nu au abuzat niciodată de puterea lor asupra fecundității feminine, în prezent au pierdut controlul. Dar, în același timp, au fost eliberați de obligația de a-și controla propriul corp. Dacă unele feministe văd în contracepția chimică o amenințare la adresa femeilor, aservite de acum înainte dorințelor masculine, pentru că devin disponibile, la fel de adevărat este că prin contracepție s-a realizat un progres decisiv pentru ambele sexe.

3. Spre o sexualitate pentru toți și dreptul la plăcere

Secolul XX, de altfel, a permis ca sexualitatea să nu mai fie cantonată în sfera strict controlată a căsătoriei. Această mutație a rămas mult timp clandestină. Astfel, când militanții homosexuali, simpatizanți FHAR (Frontul homosexual de acțiune revoluționară), proclamă în stilul anului 1968: „Juisați fără limite!", această revendicare este receptată diferit, deși nu face decât să legitimeze o stare de fapt. Într-adevăr, francezii au știut să cucerească în liniște libertăți pe care nu ar fi îndrăznit să le apere în public. Discursurile și publicațiile oficiale au fost timp de șaizeci de ani unanime în a lăuda virginitatea feminină și sexualitatea conjugală trăită adecvat. A fost nevoie să se renunțe la morala religioasă, la preceptele medicale și la ipocrizia oamenilor politici, atenți să nu-și șocheze electoratul, mai avizat totuși față de cei care îi reprezentau.

Femeia infidelă este prima care a profitat de pe urma acestei schimbări, soțul adulterin beneficiind, de mult timp, în numele dublei morale, de indulgența publică[51]. De altfel, Codul Penal este în mod deschis atacat atunci

[50] Despre etapele legalizării IVS în Franța, vezi Janine Mossuz-Lavau, *Les Lois de l'amour: Les politiques de la sexualité en France, 1950–1990*, Payot, Paris, 1991.

[51] Despre adulter, vezi Anne-Marie Sohn, *Chrysalides*, *op. cit.* și „The golden age of male adultery: the Third Republic", *Journal of Social History*, vol. 28, nr. 3, 1995, p. 469.

când pedepsește mai sever adulterul feminin[52]. Justiția devine din ce în ce mai permisivă, astfel încât, după 1890, nici un magistrat nu mai îndrăznește să încarcereze o femeie pentru această vină. Adulterul în curs de dezincriminare se soluționează, cel mai adesea, cu o amendă simbolică, pe care reclamantul o solicită pentru a întemeia o procedură de divorț. Cu atât mai mult, legea din 1884 a restabilit pe cale juridică egalitatea între sexe, adulterul reprezentând pentru ambii soți o greșeală gravă. Paralel, a evoluat și atitudinea opiniei publice. „Relațiile vinovate" sau „ilicite", expresii curente înainte de 1900, aveau valoarea unei condamnări morale. Denunțarea comportamentului necinstit s-a propagat mai ales în Franța rurală și în orașele mici prin zvonuri, scrisori de delațiune și, uneori, deși rar, prin manifestări publice de dezaprobare, cum ar fi *charivari*. Acest control social s-a năruit la începutul secolului, deși bârfa se poartă în continuare. Opinia publică scuză mai degrabă femeia „nefericită", maltratată sau înșelată, care se consolează în afara căminului. Soții nu-și mai permit violențele din secolul al XIX-lea, pe care totuși Codul Penal le trata cu indulgență[53]. Dacă între 1840 și 1860 o cincime dintre crime erau imputate adulterului, numărul acestora se stabilizează la cinci la sută începând din 1880. La urma urmei, soți și soții sunt din ce în ce mai motivați de aceleași scopuri. Pentru a se scuza, ei invocă eșecul vieții în comun sau prejudicii grave, cum ar fi alcoolismul, relele tratamente aplicate femeilor. Ei plasează pe un loc din ce în ce mai important „nepotrivirea conjugală", între dispute, răceală afectivă și uzura cuplului. Totuși, în spatele discursurilor justificative, se întrevede, de asemenea, dimensiunea hedonistă a adulterului. 64% dintre soțiile infidele își iau un amant mai tânăr decât soțul lor și 39% îl aleg chiar mai tânăr decât ele! De asemenea, în 80% dintre cazuri, amanta soțului este mai tânără decât soția. Pe scurt, plăcerea este căutată de mulți în relațiile extraconjugale, dar până în 1960, nimeni nu îndrăznește să o recunoască.

[52] Inițial, prevedea pentru femei pedepse între trei luni și doi ani de închisoare.

[53] Uciderea femeii adulterine și a complicelui acesteia beneficia de circumstanțe atenuante dacă amanții erau prinși în flagrant de soț.

Tinerii au câştigat de pe urma generaţiei mai în vârstă dreptul la o viaţă sexuală în afara căsătoriei[54]. Slăbirea tutelelor parentale şi triumful căsătoriei din dragoste accelerează procesul, începând din Belle Époque. Tinerii trebuie să îşi seducă alesul sau aleasa, iar pătrunderea cuvintelor dulci în relaţiile sexuale devine ineluctabilă. Astfel, înainte de 1914, între 15% şi 20% dintre cupluri nu mai aşteaptă noaptea nunţii pentru a-şi „consuma" legătura. În perioada interbelică mai mult de o treime sunt deja în această situaţie, 20% dintre tinerele căsătorite fiind însărcinate, iar 12% având deja un copil. În 1959, 30% dintre femei recunosc relaţii prenupţiale, iar 12% refuză să răspundă! Începând cu anii 1960, dragostea scuză totul chiar şi în afara oricărui proiect matrimonial. Din 1972, 90% dintre tinerele fete nu mai sunt virgine la optsprezece ani[55]. Astfel, condiţiile de educaţie sexuală sunt bulversate. Tinerii se iniţiază între ei. În 1970, 25% dintre cazuri, tinerii unui cuplu sunt amândoi virgini la prima întâlnire, deşi 43% dintre bărbaţi şi 51% dintre fete sunt iniţiate de un partener mai experimentat, dar de aceeaşi vârstă cu ei. Astfel, prostituţia, care a hrănit mult timp sociabilitatea şi imaginarul masculin, regresează rapid. În 1970, doar 9% dintre tineri sunt dezvirginaţi de o profesionistă, faţă de 25% dintre bărbaţii generaţiei precedente. În 1992, numărul lor scade la 5%[56]. Eliberarea moravurilor, care permite o viaţă sexuală diversă, a redus aşadar spaţiul întâlnirilor tarifate. De altfel, contemporanii îndrăznesc, în sfârşit, să apere sexualitatea în afara căsătoriei pentru ambele sexe. Mult timp, discursul şi practica au fost divergente. În 1961 încă, 66% dintre tinerii între 16 şi 24 de ani consideră că relaţiile

[54] Sexualitatea prenupţială a progresat cu siguranţă în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, din moment ce naşterile ilegitime, indiciu indirect, au crescut de cinci ori între 1760 şi 1860, trecând în Franţa de la 1,8% în 1760–1769 la mai mult de 7% în 1860. Vezi Anne-Marie Sohn, „Concubinage and illegitimacy" în Peter N. Stearns (coord.), *Encyclopedia of European Social History*, Charles Scribner's Sons, New York, 2001.

[55] Cifre preluate dintr-o anchetă din 1972, citată de Janine Mossuz-Lavau, *Les Lois de l'amour. Les politiques de la sexualité en France (1950–1990)*, *op. cit.*

[56] Cifre preluate din *Rapport Simon sur le comportement sexuel des Français*, *op. cit.* şi din „Analyse des comportements sexuels en France" (ACSF), realizată în 1992. Vezi Nicolas Bajos, Michel Bozon, Alexis Ferrand, Alain Giami şi Alain Spira, *La sexualité aux temps du sida*, PUF, Paris, 1998.

prenupţiale sunt „normale", chiar „utile" pentru băieţi, dar un procent de 83% le socotesc „periculoase" şi „blamabile" pentru fete[57]. În schimb, în 1970, 80% dintre bărbaţi şi 74% dintre femeile mai tinere de treizeci de ani le declară normale. Anglia este pe aceeaşi lungime de undă cu Franţa. Relaţiile prenupţiale progresează şi aici rapid: 16% dintre femeile născute în 1904 le-au experimentat, iar procentul este de 36% pentru generaţia născută între 1904 şi 1914[58]. În schimb, în ţările unde influenţa religiei persistă, tabloul este diferit. În Olanda, unde rolul partidelor religioase este important şi influenţa lor consolidată prin practica coaliţiilor guvernamentale, contextul pudibund frânează eliberarea moravurilor, astfel că în 1955 rata de ilegitimitate atinge limita de jos, dar, din 1965 în 1980, ţara cade vertiginos în permisivitate. În Irlanda, ţara catolicismului identitar, rata de ilegitimitate stagnează în jurul cifrei de 2% şi coboară în 1961 la cel mai jos nivel al său, 1,6%, iar contracepţia rămâne tabu.

Acestea sunt totuşi excepţii. În realitate, nu numai sexualitatea în afara căsătoriei este deculpabilizată, dar riscurile induse scad rapid. Desigur, obsesia sarcinii nedorite nu dispare decât cu pilula, dar tinerii celibatari au reuşit cu mult înaintea celor din Franţa să limiteze „accidentele", practicând coitul întrerupt şi avortul ca ultimă soluţie. Clasele populare, discreditate de burghezia drept-gânditoare, vor deschide calea. Un sondaj din perioada celei de-a treia Republici confirmă faptul că 35% dintre tinerele fete care au avut o legătură sunt muncitoare, 29% sunt servitoare, iar 22,7% muncitoare cu ziua sau ajutoare la fermă. Începând cu anii 1960, liceenii şi mai ales studenţii reprezintă avangarda şi sunt printre primii tineri care au teoretizat libertatea sexuală. Ei nu se mai mulţumesc să-şi apere experienţele în numele bunei înţelegeri conjugale şi vor revendica de asemenea dreptul de a-şi satisface fără remuşcări şi în afara oricărei implicări afective dorinţele şi pulsiunile sexuale[59].

[57] *Les 16-24 ans. Ce qu'ils sont, ce qu'il pensent d'après une enquête de l'IFOP*, Centurion, Lyon, f.a. [1961].

[58] Dacă cota de ilegitimitate este constantă între 1840 şi 1960 (în jur de 3,4–5,4%), cea a concepерii prenupţiale este mai ridicată decât în Franţa: nu coboară niciodată sub 16%.

[59] Vezi Anne-Marie Sohn, *Âge tendre et tête de bois*, *op. cit.*

Din acest moment, sexualitatea şi căsătoria se vor separa progresiv. Astfel, concubinajul devine, începând cu anii 1970, modul firesc de a intra în viaţa de cuplu. În Franţa, 12% dintre viitorii soţi trăiau deja împreună în momentul căsătoriei în 1965, 17% în 1968, 43% în 1977 şi 87% în 1997. Viaţa în comun serveşte drept cadru relaţiilor prenupţiale, iar căsătoria, care nu mai este obligatorie social, nu intervine adesea decât după prima naştere. Danemarca şi Suedia sunt în fruntea mişcării, urmate de Marea Britanie, Franţa, de asemenea, unde ruptura este brutală: în 1991, 25% dintre naşteri au loc în afara căsătoriei, 37,6% în 1997, jumătate din 2000. De altfel, legea a consfinţit această evoluţie, făcând din copilul natural egalul copilului legitim, iar din concubin un beneficiar al asigurării sociale. Mai mult de două milioane de cupluri, unul din zece, trăiesc astfel fără acte.

Dacă sexualitatea juvenilă a primit dreptul de a exista, cea a persoanelor în vârstă a fost îndelung ocultată. Totuşi, prelungirea speranţei de viaţă şi progresele din medicină au favorizat o nouă perspectivă, în paralel cu regresul treptat al limitelor acordate activităţii sexuale. Să ne amintim că în timpul romanului *Lys dans la vallée*, femeile se retrag din viaţa sexuală la vârsta de treizeci de ani. În Belle Époque, ele împing data fatidică la patruzeci. În perioada interbelică, *L'Oréal* le sugerează că la această vârstă pot fi încă seducătoare, cu condiţia de a-şi vopsi părul! De asemenea, bărbaţii trecuţi de cincizeci de ani sunt invitaţi să îşi tempereze elanul. Interdicţia rămâne puternică, mai ales pentru al doilea sex, din moment ce, în 1970, doar 28% dintre femeile de peste cincizeci de ani declară că au întreţinut relaţii sexuale în ultimele douăsprezece luni, faţă de 55% dintre bărbaţi. Totuşi, în 1992, 50% dintre ele vor revendica o viaţă sexuală activă dincolo de cincizeci de ani şi chiar 80% pentru femeile care trăiesc în cuplu, faţă de 89% dintre bărbaţi[60]. Diferenţa între sexe s-a diminuat. Totuşi, femeile rămase singure, refuzând adesea să se recăsătorească, au tendinţa de a-şi abandona viaţa sexuală. În schimb, nimic nu confirmă mai bine refuzul bărbaţilor de a renunţa la sex decât succesul

[60] Christiane Delbès şi Joëlle Gaymu, „L'automne de l'amour. La vie sexuelle après cinquante ans", *Population*, nr. 6, 1997.

Viagra care trebuie să menţină, până la cea mai înaintată vârstă, plăcerile amoroase.

Interdicţiile transgresate ale ultimului sfert de secol sunt voyeurismul şi eşanjismul. Desigur, „partidele încrucişate" nu au aşteptat Minitelul roz şi mica publicitate pentru a exista, dar ele erau limitate la cercurile restrânse ale celor emancipaţi. De altfel, nimeni nu le făcea apologia ca fundament al relaţiei amoroase. Această „multi-sexualitate comercială", după cum o numeşte Daniel Welzer-Lang, se desfăşoară de acum înainte în văzul tuturor, în locuri publice şi cu plată: cluburi, restaurante, saune. Fenomenul provine într-o oarecare măsură din reaşezarea cererii de prostituate din partea bărbaţilor care preferă să treacă drept „libertini" şi nu clienţi. De asemenea, astfel este pus în joc cuplul. Trebuie, în acest caz, să insistăm asupra unei practici provenite tot dintr-o cerere masculină care suscită rezistenţă din partea femeilor, chiar dacă acestea încearcă să-i negocieze limitele, şi care are drept scop să permită accesul bărbaţilor la noi partenere în schimbul consoartei. Astfel, sub pretextul libertăţii sexuale, s-ar putea ascunde o nouă formă de dominaţie masculină[61].

4. De la sexualitatea pentru toţi la toate tipurile de sexualitate?

De asemenea, homosexualitatea a beneficiat de eliberarea moravurilor şi de regresul normei heterosexuale care impunea căsătoria. Totuşi istoria homosexualilor nu este liniară, alternând victorii şi regresie, cu atât mai mult cu cât represiunea rămâne la ordinea zilei pe tot parcursul secolului XX. Legislaţia germană şi engleză, în special, autorizează persecutarea homosexualilor adulţi, inclusiv a celor care consimt, în locuri private. Abrogarea paragrafului 175 în Germania este astfel prima revendicare a mişcării homosexuale din timpul Republicii de la Weimar. De asemenea, în 1930 şi 1940, în numeroase oraşe şi state americane se adoptă dispoziţii represive care merg până la încarcerare şi excluderea din funcţiile publice. În schimb, Franţa reprezintă idealul. Homosexualitatea nu este reprimată ca atare, iar

[61] Daniel Welzer-Lang, „L'échangisme. Une multisexualité commerciale à forte domination masculine", *Sociétés contemporaines*, nr. 41–42, 2001.

lupta împotriva criminalității sexuale tratează în mod egal homosexualii și heterosexualii, cu excepția parantezei Vichy. Pretutindeni, în schimb, homosexualitatea feminină rămâne nepedepsită. Societatea ignoră lesbienele și, în prima jumătate a secolului XX, homosexualii le înglobează adesea, mai puțin în Germania, într-un dispreț misogin. Reprimarea lesbianismului însemna, printre altele, că femeile ar avea o sexualitate autonomă. Mai mult, funcția reproducătoare nefiind alterată, erau considerate reeducabile.

Începând cu anii 1920 debutează o primă vârstă de aur care imprimă sexualității o vizibilitate până atunci necunoscută. Literatura își aduce contribuția, prin publicarea, în Franța, a două volume postume semnate de Marcel Proust, *Sodoma și Gomora*, mărturisirile lui André Gide din *Corydon* și, în Anglia, a romanului de educație sentimentală lesbiană *The Well of Loneliness* al lui Radclyffe Hall. De altfel, homosexualii se organizează și o „scenă" homosexuală se va deschide în Londra, Paris, New York, la Berlin mai ales, cu baruri, cluburi, asociații și presă personale, care permit homosexualilor să se întâlnească, să se distreze și să trăiască în văzul lumii[62]. Fiecare țară are propria cultură homosexuală, elitistă în Anglia, individualistă în Franța, comunitară și militantă în Germania, prima țară în care este înregistrată o mișcare de apărare a homosexualilor, WhK, „comitetul științific și umanitar", fondat în 1897 de Hirschfeld. În Anglia, homosexualitatea este chiar la modă în anii 1920. Desigur, această modă se limitează la un mediu restrâns, la o elită distinsă și educată unde predomină artiștii și intelectualii, care într-un cerc omogen reprezintă un comportament natural. Ea se sprijină de fapt pe două instituții fondate de o masculinitate exclusivă: *public school* și universitatea. După reorganizarea din Rugby și înmulțirea internatelor în anii 1840, *public school* devine locul de formare obligatorie a băieților din clasele superioare între zece și optsprezece ani. Într-un spațiu sexual închis, unde cei mai mari, odată cu instituirea de *prefects*, îi domină pe cei mai tineri, capcanele și maltratările sunt curente, dar și *romantic friendships* și practicile homosexuale. Mai mult, homosexualitatea, deși periodic reprimată de cei

[62] Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris, 1919–1939*, Seuil, Paris, 2000 și George Chauncey, *Gay and New York (1890–1940)*, Fayard, Paris, 2003.

responsabili, este tolerată, funcția principală a acestor *public schools* fiind să formeze o elită conducătoare, sudată prin valori comune și o loialitate-prietenie cu o conotație puternic homofilă. Astfel, ea s-a banalizat, fiind considerată o practică juvenilă care nu prejudiciază cu nimic viitoarea orientare sexuală. De altfel, majoritatea elevilor se căsătoresc, iar pentru cei care își confirmă homosexualitatea, trecerea la fapte este deculpabilizată. Universitatea nu face decât să consolideze uzanțele și cutumele din *public school*. Cambridge, apoi Oxford în perioada interbelică sunt locuri elitiste ale homosexualității studențești și profesorale. Cercul de la Bloomsbury, între prietenii, relații familiale și trecut universitar, este din acest punct de vedere exemplar. În schimb, Germania și mai ales Franța, unde externalizarea se accelerează începând cu secolul al XIX-lea, nu cunosc echivalent pentru *public schools*. Aceasta este una din explicațiile specificității franceze, țară în care homosexualitatea este neorganizată și dispersată. Emergența unei „scene" comunitare a favorizat de altfel afirmarea unei prime identități homosexuale. Este semnificativ actul lui Christopher Isherwood, una din marile figuri ale homosexualității engleze în perioada interbelică, care a militat în anii 1970 în rândul mișcării *gay* americane, asigurându-i continuitatea.

Toleranța față de homosexualitate pare să fie în creștere începând cu anii 1920, fapt ce devine un simbol al modernității. Pictori heterosexuali ca Otto Dix sau Georg Grosz sunt astfel fascinați de Berlin și de tinerele emancipate cu monoclu. Desigur, și în acest caz este vorba de o serie de intelectuali, dar presa este în ansamblu favorabilă acestor opere. Acestea fiind spune și, în absența sondajelor, părerea populației este dificil de evaluat. Homofobia rămâne foarte puternică, se pare, în rândurile burgheziei mici și mijlocii, dar și în păturile sociale de jos. Totuși, trebuie să insistăm asupra muncitorilor care constituie majoritatea homosexualilor urmăriți și asupra celor care se prostituează, al căror număr în creștere, desigur, se datorează în mare parte crizei. Amantul muncitor devine chiar idealul multor englezi, care conjugă atracția față de bărbatul viril cu apărarea celor oprimați. Dacă putem vorbi în termeni mai favorabili decât înainte de 1914 despre homosexuali, nu trebuie totuși să exagerăm evoluția opiniei publice, după cum o dovedește exemplul din Germania. Victoriile sunt fragile, așa cum

atestă represiunea care s-a abătut asupra homosexualilor germani începând cu 1933. Ideologia naţional-socialistă care vede în ei „inamicii" naţiunii este desigur decisivă, dar opinia publică se arată indiferentă faţă de acest subiect. Dictatura poate astfel opera castrarea lor, apoi închiderea fără judecată în tabere de concentrare, eliminarea fizică inaugurată de Noaptea cuţitelor lungi. Element semnificativ, studiul acestor persecuţii nu a interesat decât tardiv istoricii.

După cel de-al Doilea Război Mondial, discriminarea devine ştiinţifică. În clasificarea Organizaţiei Mondiale a Sănătăţii, adoptată oficial de Franţa în 1968, homosexualitatea este definită ca o boală pe care psihiatrii încearcă să o vindece prin cele mai brutale mijloace: electroşocuri, chiar lobotomie. De fapt, în 1954, 36% dintre homosexuali, victime ale acestor reprezentări, se consideră bolnavi. În aceste condiţii, homosexualitatea plonjează în clandestinitate, iar când revista franceză *Arcadie* (1954) propune o conştientizare colectivă, aceasta va rămâne discretă, limitată la un cerc convivial. În anul 1969, odată cu protestele consecutive unei descinderi a poliţiei în *Stonewall Inn* din New York, un bar frecventat de homosexuali, problema *gay* se impune în faţa întregii societăţi. De atunci progresele sunt foarte rapide. În 1974, Asociaţia americană de psihiatrie exclude homosexualitatea din lista bolilor mentale. În paralel, o puternică mişcare revendicativă îşi face apariţia, mai întâi în Statele Unite, apoi în Europa, în Franţa, în cele din urmă, cu asociaţii ca Frontul homosexual de acţiune revoluţionară, creat în 1971, în agitaţia contestatară din mai 1968. Legislaţiile represive sunt aşadar desfiinţate. În Franţa, legea împotriva discriminărilor din 1985 înscrie astfel orientarea sexuală alături de religie, sex sau origine etnică. „Ieşirile la rampă" se înmulţesc şi, dacă în 1979 prima *gay pride* reuneşte la Paris doar 800 de participanţi, în 1999 vor defila 250 000, lesbiene şi *gay* amestecaţi acum printre heterosexuali. Toleranţa opiniei publice progresează aşadar rapid – în Franţa, de altfel, mai mult decât în Statele Unite. În 1975, 42% dintre francezi văd în homosexualitate o boală şi 22% o perversiune. În 1996, 67% dintre cei intervievaţi consideră că este „o manieră ca oricare alta de a-şi trăi sexualitatea"[62].

[62] Chiar dacă 20% socotesc în continuare că este o perversiune.

Răspândirea SIDA, care a lovit greu comunitatea homosexuală, departe de a da naştere unei noi ostracizări, a fost combătută printr-o mobilizare puternică a asociaţiilor *gay*. În cele din urmă, legislatorul a acordat drepturi noi, după cum dovedeşte legea franceză din 15 noiembrie 1999 asupra pactului civil al solidarităţii. Homosexualii îşi revendică de acum tratamentul egal şi refuză logica separatistă şi consumeristă a „ghetoului" în stil american. Ei influenţează astăzi întreaga societate. Explozia prostituţiei masculine exersată sub travestirea în femeie este din acest punct de vedere semnificativă. La Lyon, regresul general al prostituţiei din ultimul sfert de secol este însoţit de reconfigurarea sa, din moment ce trecem de la vreo cincisprezece travestiţi în 1975 la o sută în prezent, adică o treime din efective. Această mutaţie exprimă noile cereri ale clienţilor, care îşi spun heterosexuali dar caută o sexualitate din care femeile sunt excluse[64]. Banalizarea homosexualităţii şi a eliberării moravurilor favorizează, de asemenea, comportamente şi reprezentări „non-conformiste". Corpul masculin, de exemplu, este din ce în ce mai influenţat de imaginea propusă de *gay*. Homosexualul viril, sportiv şi atletic, importat în anii 1990 din California, a contaminat moda şi publicitatea. Îndrăznind, din provocare, să facă pe „nebunele" pentru a arunca în deriziune stigmatizarea homosexualului efeminat şi să se travestească în *drag kings* pentru a se juca cu imaginea lesbienei *butch*, homosexualii au eliberat în egală măsură componenta feminină a masculinităţii şi componenta masculină a feminităţii, destabilizând astfel clivajele clasice ale genurilor[65].

5. Dreptul la plăcere, consimţământ şi refuzul violenţei

Libertatea sexuală este însoţită totuşi de un consimţământ manifest. Ea este acompaniată aşadar de respingerea crescândă a violenţelor sexuale,

[64] Vezi Lilian Mathieu, „Le fantasme de la prostituée dans le désir masculin", *Panoramiques*, număr special *Le Corps, le Sexe, et toi et moi*, 1998.

[65] Vezi Marie-Thérèse Bourcier, „Des «femmes travesties» aux pratiques transgenres: repenser et queeriser le travestissement", *Clio*, nr. 10, număr special *Femmes travesties: un „mauvais genre"?*, 1999.

de care beneficiază în primul rând copiii. Este vorba de o mişcare de lungă durată. Atentatele la pudoare fără violenţă nu erau pedepsite înainte de 1832, în timp ce atentatele la pudoare însoţite de violenţă asupra copiilor nu erau pedepsite decât pentru cei care aveau mai puţin de unsprezece ani. Legea din 1832 introduce două modificări importante: creează delictul de atentat la pudoare fără violenţă asupra copiilor sub unsprezece ani şi ridică la treisprezece vârsta pentru atentatele la pudoare cu violenţă. Reforma din 1863 creşte de la unsprezece la treisprezece limita vârstei minorilor victime ale atentatului la pudoare fără violenţă. Oportunitatea unei noi extinderi la cei sub cincisprezece ani este rapid dezbătută, dar măsura nu este adoptată decât în 1945. Coborârea pragului de toleranţă este schiţată în opinia publică din anii 1870, iar presa preia subiectul la scurt timp. Justiţia, mult timp tolerată, se reînnoieşte la începutul secolului XX. După o eclipsă mediatică, urmare a războiului din 1914, subiectul reapare în anii 1970, dar privit dintr-un unghi cu totul diferit. În efervescenţa anilor 1968, unii scriitori ca Gabriel Matzneff sau Tony Duvert îşi descriu în termeni binevoitori relaţiile cu minorii şi reabilitează pedofilia. Presa face recenzii elogioase acestor lucrări. *Libération* critică deschis „tirania burgheză care face din cel care iubeşte copiii un monstru de legendă". Ziarul îi dă chiar cuvântul lui Jacques Dugué, deşi este inculpat în atentate la pudoare. Acesta profită pentru a denunţa legile care oprimă sexualitatea copiilor şi laudă familia emancipată, unde tatăl vitreg se culcă cu fetele şi băieţii, „cu cel de unsprezece ani" de asemenea, şi „nu pe ascuns, ci în patul conjugal"[66]. Acest vacarm mediatic nu a influenţat însă opinia publică, în continuare profund ostilă faţă de ceea ce consideră a fi o crimă.

Or, problema revine în prim-plan odată cu dezbaterile despre pedepsirea violului. În cursul secolului XX, magistraţii s-au arătat mai înţelegători cu violatorii decât cu victima. Într-adevăr, mult timp violul a fost scuzat, interpretat ca o manifestare clasică a masculinităţii, iar victimele considerate a-şi fi dat consimţământul sau responsabile de dorinţele pe care le-au suscitat[67]. Procesul din Aix-en-Provence, care opune în 1978 două excursioniste

[66] *Libération*, 10 aprilie 1979. Citat de Anne-Claude Ambroise-Rendu, „Un siècle de pédophilie dans la presse", *Le Temps des médias*, nr. 1, toamna 2003.

[67] Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVIe–XXe siècle*, Seuil, Paris, 1998.

belgiene unor agresori corsicani, semnifică o ruptură, prezentând violul drept o intolerabilă atingere adusă dreptului femeilor de a dispune de propriul corp. Legea din 24 decembrie 1980 propune, printre altele, o definiţie extinsă şi asexuată a violului: penetrare, oricare ar fi forma, obţinută prin constrângere, surprindere sau violenţă. Ea nu mai sancţionează ultragiul la pudoare şi la onoare, ci atingerea integrităţii corporale, a barierelor eului. Legea este completată în 1992 prin includerea în Codul Penal a hărţuirii sexuale. Totuşi, abia în 1996 două deţinute depun plângere, ridicând vălul deasupra violurilor masculine şi opresiunii sexuale din spatele gratiilor[68]. În acest climat, indulgenţa faţă de pedofili nu mai putea fi admisă. Atenţia se focalizează întâi asupra incestului. Crimă profund odioasă, pentru că este săvârşită în intimitatea familiei, incestul autorizează toate excesele şi interzice copilului, supus dominaţiei parentale şi sexuale, să vorbească. Crimă în aceeaşi măsură monstruoasă, pentru că produce traume ireversibile şi „moartea psihologică" a subiectului. Astfel, legea din 1989 va prelungi cu doi ani după majoratul copilului prescrierea incestului, pentru ca victimele să poată depune plângere. Violenţele sexuale asupra tuturor copiilor sunt mai apoi denunţate cu putere. Ecoul european al afacerii Dutroux a pus capăt oricărei bunăvoinţe. Totul este posibil în alcov, dar numai între adulţi care consimt. Inviolabilitatea corpului constituie astfel noua barieră a plăcerii. Această evoluţie confirmă importanţa din ce în ce mai mare acordată corpului sexuat, în cursul secolului XX, în discursuri, în spaţiul public şi, de asemenea, în construirea eului.

Concluzie: Eliberarea moravurilor şi eliberarea femeilor

Corpurile sunt purtătoare de valori, fixate prin gesturi, dar, de asemenea, prin discursurile ştiinţifice care înfloresc la sfârşitul secolului al XIX-lea. Ele sunt în aceeaşi măsură locuri în care se exercită puterea, mai ales corpul femeilor, care este „o miză puternică de gestiune şi control colectiv"[69]. Din

[68] Subiectul a fost abordat în Franţa pentru prima dată de Daniel Welzer-Lang, Lilian Mathieu şi Michaël Faure, *Sexualités et violences en prison*, Aléas, Lyon, 1996.

[69] Michèle Pagès, „Corporéités sexuées: jeux et enjeux" în Thierry Blöss (coord.), *La Dialectique des rapports hommes-femmes*, PUF, Paris, 2001.

acest „joc", femeile au ieşit învingătoare. Ele şi-au controlat pentru prima dată în istorie fertilitatea şi au avut acces la plăcere fără scandal sau pericole. În ciuda unei omogenizări în creştere, comportamentele feminine şi masculine nu sunt totuşi complet aliniate. Femeile ar acorda mai mult spaţiu dimensiunii afective a comportamentului sexual decât bărbaţii. Maternitatea le-ar împinge, de altfel, la o repliere sexuală care le-ar conduce mai degrabă să răspundă avansurilor masculine decât să le solicite.

În plus, eliberarea sexuală nu trebuie confundată cu eliberarea femeilor. Pilula poate fi interpretată de unii bărbaţi drept o continuă disponibilitate a femeilor în faţa dorinţelor acestora. O dovedeşte eşecul tinerelor din generaţia *baby-boom* în faţa comportamentului unor băieţi care au exploatat noua permisivitate sexuală şi au pus la punct „o dublă morală reînnoită"[70], caracterizată de rapiditatea apropierilor masculine, primul semn de instrumentare a corpului feminin. Atunci când se confruntă cu un refuz, tânărul nu se încăpăţânează şi încearcă să îşi găsească o parteneră mai binevoitoare. Deşi relaţiile sunt mai durabile, fetele trebuie să înfrunte o tactică nouă: şantajul despărţirii. Ele nu au de ales: cedează din tema de a nu fi abandonate. Odată satisfăcuţi, unii băieţi dispar şi pleacă mai departe fără suferinţe sufleteşti. Treizeci de ani mai târziu, eşanjismul, eliberare aparentă a regulilor moralei tradiţionale, ascunde adesea aceeaşi manipulare a femeii. Dominaţia masculină ştie, aşadar, să se reînnoiască şi să progreseze, mascată sub stindardul libertăţii sexuale. În ceea ce priveşte minunile medicinei reproductive, acestea riscă să se finalizeze printr-o supunere neaşteptată a corpului femeilor, producător de ovule pentru clonajul terapeutic şi receptacul al sarcinilor *in vitro*. Emanciparea sexuală şi egalitatea între sexe rămân încă imperfect. Astfel, este recomandat să citim dinamica corpurilor sexuate şi din perspectiva „raporturilor sociale de sex".

[70] Vezi Anne-Marie Sohn, *Âge tendre et tête de bois*, *op. cit.*; capitolul V, „Les voies sexuées du bonheur". Pentru Anglia, vezi Janet Rolland, Caroline Ramazanoglu, Sue Sharpe şi Rachel Thompson, „Le mâle dans la tête. Réputation sexuelle, genre et pouvoir", *Mouvements*, număr special *Sexe. Sous la révolution, les normes*, martie–aprilie 2002.

2. Corpul obişnuit

Pascal Ory

Ceea ce e obişnuit în corpurile umane este, prin definiţie – înţelegând prin aceasta delimitare –, supus influenţei dinamicii generale a societăţilor. Această dinamică este dominată, de-a lungul secolului XX, mai mult decât de orice altă tendinţă, de reculul configuraţiei rurale în faţa celei urbane, un recul care, pe ansamblul perioadei, poate fi luat drept o prăbuşire. Raportul acesta de forţe se măsoară desigur în termeni demografici, dar încă şi mai mult în termeni economici şi culturali: modul de viaţă urban, care juca deja un rol de referinţă în sânul elitelor tradiţionale, îşi impune de-acum înainte valorile întregii mase a populaţiei, fie direct, în cadrul aglomerărilor în continuă expansiune, fie indirect, prin dubla acţiune a „reurbanizării" ritmurilor de viaţă în zonele periurbane şi a impunerii, atât prin culturile savante, cât şi prin culturile populare, a modurilor de comportament „orăşenesc" comunităţilor rurale aflate în continuu proces de devitalizare şi destructurare. Ca orice tendinţă dominantă, şi aceasta suferă excepţii, care nu vor fi abordate la acest nivel de sinteză. Ea porneşte, în primul rând, de la un spaţiu-timp originar, reductibil aproape în exclusivitate – se va evoca, în trecere, existenţa unui curent invers, de orientalizare –, la Occident; un Occident lărgit, e adevărat, ce începe de la temeliile sale din Europa de Vest şi America de Nord pentru a influenţa în mod direct, imediat după Primul Război Mondial, cu o singură excepţie (wahabiţii, care vor crea Arabia Saudită), elitele conducătoare ale tuturor celorlalte ţări, de la negus* până la şahul Persiei, de la haşemiţi până la Guomindang**.

* Rege al regilor, titlu purtat de suveranii Etiopiei (n. tr.).
** Partidul Naţionalist Chinez (n. tr.).

Acestei dinamici sociale de profunzime, despre care se poate ghici deja că nu poate să nu aibă efecte şi asupra reprezentărilor şi asupra practicilor corpurilor astfel reunite şi reîmpărţite, i se adaugă tendinţe la fel de ample şi hotărâtoare ce ţin de mediul economic, tehnic şi politic al aceloraşi populaţii. În calitate de agent economic, omul secolului XX va fi, în raport cu munca şi cu întreprinderea, din ce în ce mai puţin un „primar" – în alte privinţe va rămâne aşa din perspectiva pregătirii profesionale, cu un oarecare decalaj – şi din ce în ce mai mult un „terţiar", având prin urmare o relaţie cu spaţiul şi cu timpul considerabil modificată. În termeni tehnici, una din marile revoluţii ale secolului i-a vizat atât pe locuitorii de la sate, cât şi pe cei de la oraş, şi e legată direct de corp pentru că e vorba despre progresul determinant al aducţiunilor de apă şi al haznalelor[1]. Dar tot de sistemul tehnic se poate lega şi îmbunătăţirea abilităţii medicale, ce se manifestă, concret, printr-o creştere a capacităţii de acţiune chimică (farmacoterapia) şi mecanică (chirurgia) şi, în cele din urmă, printr-o considerabilă prelungire a speranţei de viaţă. Această puternică tendinţă va trebui cu atât mai mult luată în considerare cu cât va fi însoţită de o politică publică ce vizează sistematizarea unui timp – deci a unui spaţiu – dedicat în mod deosebit lipsei de ocupaţie (prin limitarea timpului de lucru), posibilităţii de a pleca în „concediu" (punctul de vedere al clientului) din moment ce e „cu plată" şi, în sfârşit, „organizării timpului liber"[2]. Nu că societăţile anterioare ar fi ignorat acel *otium* – timpul liber folosit pentru propria plăcere –, vacanţa sau repausul duminical, dar noutatea constă de data aceasta în laicizarea, oficializarea şi compensaţia financiară oferite acestei perioade de timp,

[1] Jean-Pierre Goubert, *La Conquête de l'eau: l'avènement de la santé à l'âge industriel*, Robert Laffont, Paris, 1986; Roger-Henri Guerrand, *Les Lieux: histoire des commodités*, La Découverte, Paris, 1985; Christelle Pizon, *Le Service d'eau potable en France de 1850 à 1995*, CNAM, Paris, 2000.

[2] În 1936, una dintre noutăţile structurale ale guvernului francez al Frontului popular, condus de Léon Blum, a constat în delimitarea unui subsecretariat de Stat pentru Sport şi pentru „Organizarea timpului liber", formulă discutată în mod aprins, care reziulta din reflecţia sindicalismului reformist şi a Organizaţiei Internaţionale a Muncii, strâns legată de Societatea Naţiunilor.

condiţii necesare, dacă nu suficiente, pentru naşterea, dacă nu a unei „civilizaţii"[3], măcar a unei culturi a timpului liber.

Dacă ne-am opri aici ar fi insuficient sau cel puţin superficial. Unde ar trebui de fapt situată influenţa decisivă? Astfel, o lectură culturalistă va avea tendinţa să inverseze ordinea factorilor şi, de exemplu, să atribuie progresele în materie de spălare, duş şi baie nu evoluţiei reţelelor de apă, ci unei exigenţe igienice noi, dominate de revoluţia provocată de Pasteur, care a inventat, în toate sensurile cuvântului, microbul ca pe noul duşman al speciei umane[4]. Faptul că ar trebui luaţi în considerare numeroşi factori e dovedit foarte bine de istoria exploatării moderne a apei, ca să ne oprim la ea, dat fiind că, pe lângă preocupările de igienă corporală oarecum exterioare, nu trebuie uitat rolul pe care branşarea la apă îl poate juca, tangenţial, şi dintr-o altă perspectivă igienică, cea a luptei antialcoolice, în faţa creşterilor consumului popular de băuturi alcoolice – iată punctul de vedere adoptat de militanţii acestei lupte, în special de anglo-saxoni, mari promotori ai „fântânilor" cu apă potabilă în locurile publice.

E clar că, în orice caz, conjunctura culturală a apăsat, şi chiar cu greutate, asupra acelui miez obişnuit al corpurilor, situat, din punct de vedere funcţional, la intersecţia celor mai multe influenţe, de la cele mai intelectuale la cele mai materiale, dar toate mai mult sau mai puţin mediatizate printr-o vulgarizare, o presă, o publicitate şi o ficţiune considerate aici ca tot atâtea moduri de difuzare a unor reprezentări, deci a unor valori. Astfel, mai mult decât şcoala sau tipăriturile savante şi adesea înaintea lor, presa feminină, revistele de modă, cele cu sfaturi pentru îngrijirea frumuseţii, presa medicală de popularizare[5]

[3] Formula e lansată în 1962 de către Joffre Dumazedier, sociolog, dar şi militant pentru educaţia populară (*Vers une civilisation du loisir?*, Seuil, Paris, 1962).

[4] Bruno Latour, *Pasteur: guerre et paix des microbes*, urmată de *Irréductions*, La Découverte, Paris, 2001. Marea anchetă pluridisciplinară pe tema comunei Plozevet a confirmat importanţa acestei revoluţii a apei curente în societăţile rurale (vezi sinteza lui André Burguière, *Bretons de Plozevet*, Flammarion, Paris, 1975, şi chiar şi documentele anchetei).

[5] În Franţa, magazinul *Guérir*, apărut în 1931, va monopoliza această din urmă funcţie timp de vreo două generaţii, înainte de a dispărea, în 1986, din cauza concurenţei unor noi tipuri de mediere a ştiinţei paramedicale.

şi, spre sfârşitul secolului XX, noua presă masculină, fie ea hetero- sau homosexuală, au fost, pe lângă anumite romane, filme, emisiuni de radio, apoi de televiziune, de scandal sau de succes, principalele canale prin care s-au înrădăcinat o adevărată ideologie ştiinţifică, legată sau de fiziologie (o anumită cultură pentru dietă, de exemplu), sau de psihologie (o anumită cultură psihanalitică, de exemplu), şi, încă şi mai mult, noi concepţii asupra universului pe care istoricii le-au reunit într-o primă fază sub denumirea nesigură ori comodă de „schimbare a mentalităţilor". Vom propune o nuanţare mai precisă a expresiei la sfârşitul demersului nostru, după ce vom fi amintit cum s-au putut manifesta, timp de vreun secol, sus-menţionatele schimbări – de corporalitate, dacă nu de mentalitate –, în mod succesiv la nivelul, oarecum elementar dar esenţial, al corpului aşa cum este în el însuşi (Paul Valéry: „Ceea ce are omul mai profund e pielea"), apoi la cel al jocului corpurilor, în exhibarea lor socială, şi, în sfârşit, în circumstanţele deosebite ale corpurilor puse la încercare, oricare ar fi originea respectivei încercări.

I. Modelare sau modelizare?

Fie că-l reducem la cei şaptezeci şi cinci de ani ce separă, şi unesc, atentatul de la Sarajevo şi căderea Zidului Berlinului – accepţie coerentă, dar cerută în principal de politică –, fie că-l extindem între, de exemplu, data deschiderii, pe la 1900, a primelor „institute de frumuseţe" şi debutul, cu o sută de ani mai târziu, al serialului american de televiziune *Nip/Tuck (Prietenie pe muchie de cuţit)*, ale cărui intrigi se desfăşoară toate în universul nemilos al chirurgiei estetice, corpul omului din secolul XX – care va însemna multă vreme, în primul rând, un corp de femeie – va fi supus meandrelor unui triplu regim cosmetic, dietetic şi plastic, descris aici în ordinea crescătoare a noutăţii faţă de vechile practici.

1. Eterna reînnoire a cosmeticii

În ceea ce priveşte tratarea directă a pielii, şi în primul rând cea a feţei şi a mâinilor, secolul XX e mai puţin un secol al unei revoluţii, cât unul al

permanentei modernizări. Aceasta combină un anumit număr de progrese reale, atât ştiinţifice, legate de cunoaşterea dermei şi epidermei, cât şi tehnice, permiţând sinteza moleculelor presupuse active, cu o oscilaţie strategică mai puţin riguroasă, determinată de evoluţia criteriilor pentru „frumos" şi „sănătos".

Amintitele criterii duc la un regres al noţiunii de machiaj faţă de noţiunile de protecţie, purificare, revitalizare[6]. Revenirea în forţă, începând din anii 1980, a seducţiei şi a senzualităţii se va concretiza neîndoielnic, şi în acest caz ca şi în altele, prin reintrarea în graţii a artificiilor, dar nu chiar până la reabilitarea fardului sau fondului de ten, ce domneau în 1900, dar erau reduse la minimum un secol mai târziu. Lupta împotriva îmbătrânirii prin împingerea limitelor „vârstei a treia" dă în schimb cale liberă operaţiilor ce au ca scop dispariţia, atenuarea sau întârzierea ridurilor, petelor şi a altor semne de decrepitudine. În loc de peeling-ul ce se impune între cele două războaie – şi a cărui creare de către anglo-saxoni marchează modernitatea –, generaţiile următoare vor încerca să propună „gomajele" mai blânde, cu ajutorul produselor aşa-zis „dezincrustante". Evoluţia compoziţiei produselor dovedeşte, cu siguranţă, o creştere a abilităţii de sinteză, fie că e vorba de utilizarea, începând cu anii 1970, a colagenului de la bovine, modificat şi purificat astfel încât să devină acceptabil pentru pielea umană, fie de fabricarea completă în laborator a poliglicolilor stabili, non-alergenici, ce nu putrezesc şi stau la baza unor noi tipuri de ceară, de creme, de glicerine. Dar succesul recent al algelor, de exemplu, se datorează mai puţin confirmării că mucilagiul lor s-a dovedit interesant pentru fabricarea gelurilor, cât încărcăturii simbolice a constituentului promovat într-o epocă puternic marcată de preocuparea pentru ecologie[7].

Poate că, în fond – adică în formă – principala schimbare la scara secolului se face, în acest caz, la nivel economic, deci social, prin constituirea reţelelor de întreprinderi destinate în mod explicit produselor de întreţinere a frumuseţii, de la fabricarea până la comercializarea lor. Dacă în ultimii

[6] Christine Drouard, *Mythiques cosmétiques*, Hachette, Paris, 2004.

[7] Vezi „studiile de piaţă" ale produselor cosmetice franceze în Statele Unite întreprinse de Centrul francez al comerţului exterior în 1987, 1992, 1994 şi 2003.

treizeci de ani, o anumită influenţă de inspiraţie extrem-orientală, mai întâi japoneză, apoi coreeană, tinde să impună o concepţie simplificată, uneori minimalistă, ce seduce Occidentul, înainte Franţa şi Statele Unite erau cele care dominau piaţa, simbolică şi economică. Începând de la Poiret şi Chanel[8], sinteza franceză dintre cele două prestigii – şi cele două senzualităţi –, ale croitoriei şi parfumului, dă tonul întregului secol, dar totuşi din lumea anglo-saxonă apare modernitatea antreprenorială, reductibilă la un proces continuu de popularizare a „produsului de înfrumuseţare", proces ce trece prin popularizarea locurilor publice specializate, acele *beauty parlors*/centre de înfrumuseţare, cu nume ce induce respectul.

În acest sector, ca în toate celelalte, profesionalizarea generează specializarea – prin urmare, trebuie aşteptat anul 1916 ca să fie publicat primul tratat francez de „manichiură"[9]. Reţele comerciale la scară internaţională, bazate pe o veritabilă industrie a cosmeticelor, apar încă din acea perioadă. Helena Rubinstein îşi construieşte averea pe baza combinaţiei dintre un nou tip de discurs cu pretenţie – şi realitate – dermatologică (crema Valaze, prima dintr-o lungă serie), un simţ ascuţit al publicităţii (partenerul său de viaţă, de-a lungul perioadei ei ascendente, este un ziarist menit acestui rol, Edward Titus, după care ea se va căsători cu un prinţ georgian) şi o utilizare sistematică a ideii de *beauty parlor*. Experimentată la Melbourne începând din 1902, formula e implantată la Londra în 1908, iar la Paris, unde Helena se instalează, în 1912[10]. Cu ajutorul concurenţei internaţionale – în special cea a grupurilor americane lansate de Elisabeth Arden sau Charles Revson –, oferta de cosmetice nu va înceta să se diversifice (încă din 1923, catalogul Rubinstein poate propune optzeci de produse diferite). Chiar dacă toate

[8] Yvonne Deslandres, *Poiret*, Éd. du Regard, Paris, 1986; Edmonde Charles-Roux, *Le Temps Chanel*, Chêne/Grasset, Paris, 1979; Henry Gidel, *Coco Chanel*, Flammarion, Paris, 1999.

[9] Cuvântul în sine nu apare decât la sfârşitul secolului al XIX-lea, în cadrul unei mişcări de profesionalizare în spaţiul public a unei activităţi exersate până atunci doar într-un cadru domestic: o tendinţă socio-economică fundamentală manifestată pe parcursul întregii epoci contemporane, în special în ceea ce s-ar putea numi „meseriile corpului", de la magazinele de haine de serie până la restaurante.

[10] Madeleine Leveau-Fernandez, *Helena Rubinstein*, Flammarion, Paris, 2003.

aceste întreprinderi joacă pe ambele planuri, al împodobirii (acelaşi catalog propune o sută şaizeci de machiaje de referinţă) şi al sănătăţii pielii, acesta din urmă e cel care asigură perenitatea unei case ca Rubinstein printr-o serie neîntreruptă de inovaţii, reale sau proclamate: ca să ne limităm la anii 1950, să citâm, respectând terminologia, primul „produs de curăţat în profunzime" (*deep cleanser*), în 1950, prima cremă „îmbogăţită cu vitamine", în 1954, prima „emulsie hidratantă", în 1956.

Noile averi din industria coafurii – alt fenomen fără precedent – mizează şi ele, în aceeaşi epocă, pe argumentele curăţeniei şi sănătăţii. În Europa, casa germană Schwartzkopf (fondată în 1898) introduce inovaţia într-un sector nou, identificat printr-un termen de origine indiană, preluat de societatea britanică, şi anume *shampooing*[11]: pulbere solubilă în apă în 1903, lichid în 1927, nealcalin în 1933 etc.; şi imperiul L'Oréal se conturează începând din anii 1920 pe baza asocierii dintre produsele „pentru frumuseţe" (vopsea de păr pentru prima societate, creată de francezul Eugène Schueller în 1907) şi cele pentru sănătate (săpunul Monsavon, şamponul Dop etc.). La sfârşitul secolului, imperiul tocmai pomenit controlează şi firma Lanvin, dar şi Biotherm, şi, fireşte, casa Rubinstein[12].

2. *Naşterea şi triumful dieteticii moderne*

În calitate de discurs focalizat pe menţinerea unei bune stări de sănătate şi pe vindecarea bolilor prin respectarea unei „diete" care, etimologic, înseamnă un întreg stil de viaţă, o întreagă raportare la cosmos, dietetica nu este doar la fel de veche ca medicina, în special sub formele ei greceşti şi medievale: ea se confundă în întregime cu aceasta. Dar e suficient să spunem

[11] Introducerea cuvântului şi a obiectului în limba franceză şi în societatea franceză, ce ar putea fi datată prin anii 1870, este un semn printre altele al acelei schimbări sesizate de contemporani: moda englezească devine vector al preocupării pentru igienă.

[12] François Dalle, *L'Aventure L'Oréal*, Odile Jacob, Paris, 2001. Despre unele dintre dimensiunile ideologice ale respectivului imperiu pe vremea fondatorului său: Michel Bar-Zohar, *Une histoire sans fard: L'Oréal des années sombres au boycott arabe*, Fayard, Paris, 1996.

că, trezindu-se aruncată deoparte prin constituirea unei ştiinţe medicale fondate pe o cunoaştere cu fiecare zi mai intimă a componentelor fizice şi chimice ale organismului, ea îşi pierduse esenţa legitimităţii şi autonomiei. Secolul XX, mai ales a doua sa jumătate, avea dimpotrivă să vadă renăscând un discurs dietetic autonom, bazat încă de la începuturile lui pe o normalizare a iniţiativelor atipice ale „medicinelor naturale". Acestea, majoritatea de origine germanică (Germania, Austro-Ungaria, Elveţia de limbă germană...), contribuiseră, împotriva curentului doctrinei dominante, la reabilitarea fizioterapiei sau la atribuirea unui caracter ştiinţific vegetarianismului (în Franţa, în jurul omniprezentului doctor Carton[13]).

Cât despre dietetica modernă, ea se naşte în sânul sistemului existent, pornind de la un discurs novator asupra „vitaminelor" (în Elveţia, în jurul doctorului Bircher-Brenner). Mişcarea e deja bine individualizată pe tărâmul anglo-saxon între cele două războaie, într-o perspectivă a raţionalizării nutriţiei. Însă multe ţări îşi dezvoltă propria viziune, de exemplu Franţa, odată cu crearea Institutului de Nutriţie în 1937, sub conducerea lui André Mayer, şi a laboratorului său de fiziologie, în cadrul căruia Lucie Randoin lansează în pionierat un program de informare asupra „compoziţiei alimentelor", pe de-o parte, şi asupra practicilor reale ale consumatorilor, pe de alta. După Eliberare, această viziune proprie[14] va fi accentuată de activismul doctorului Jean Trémolières, despre care nu e lipsit de importanţă să amintim că trecuse, alături de abatele Godin, prin militantismul Acţiunii Catolice.

Dincolo de voluntarism, mişcarea a luat o amploare cu atât mai mare în ţările occidentale cu cât de acum înainte era preluată de o nouă profesie, cea de dietetician – sau mai degrabă de dieteticiană, fiindcă a fost de la început foarte feminizată, şi aşa a şi rămas. În Franţa, mijlocul secolului cunoaşte organizarea unei forme de pregătire autonome, soldate cu o diplomă.

[13] Partizan al unei medicine ce ia în considerare „temperamentele", Paul Carton, care se consideră urmaş al lui Pitagora, dar şi al lui Seneca, militează de asemenea pentru grafologie, helioterapie şi ocultism.

[14] André Boutet de Monvel, Jean-Claude Bringuier, Jacques Dufresne, Guy Hérault *et al.*, *Jean Trémolières*, Société TEST, Paris, 1980. O diferenţă semnificativă: în cea ce-l priveşte, Carton era apropiat de Léon Bloy.

În generaţia următoare, competenţa dietetică va pătrunde încă puţin în inima practicilor sociale, declanşând două strategii de implantare, cea a medicilor noii specializări „nutriţioniste" şi cea a primelor dieteticiene liberale.

Oferta dietetică e completată de cea, mereu reînnoită, a unor personalităţi independente de sistemul medical sau, cel mult, de la marginea acestuia, ce propun publicului diete cu rezultate presupuse a fi rapide şi hotărâtoare. Trecând peste analiza, ce rămâne de făcut, a imaginarurilor trezite într-o zi de „metoda Montignac", iar în următoarea de „regimul cretan", ne vom mulţumi să reliefăm aici succesele repetate ale acestor propuneri, dovadă a unei cereri masive nicicând ostenite, dacă nu întotdeauna ostoite[15]. Această preocupare crescândă a societăţilor dezvoltate, cu tendinţe către anxietate la unii indivizi, chiar către obsesie, cu atât mai mult cu cât se combină cu diagnosticul complex, şi greu de tratat, de anorexie, alimentează deodată o ideologie dietetică din ce în ce mai răspândită şi, în funcţie de progresele din cunoaşterea biologică, din ce în ce mai sofisticată, după cum o dovedeşte trecerea de la tematica „celulitei" la cea a „colesterolului", apoi la cea a distincţiei dintre colesterolul „bun" şi cel „rău" etc.

Această cunoaştere dietetică, mergând de la cea mai ştiinţifică la cea mai eterodoxă, se grefează pe un teren social caracterizat de o creştere apreciabilă a obezităţii, mai întâi în reprezentările negative, apoi în realitate. Al doilea fenomen trimite în principal la o schimbare culturală, iar primul la o schimbare economică. Într-o societate în care foametea şi lipsurile dispar, diferenţa se poate face prin afişarea supleţei, de care sunt interesate mai întâi clasele dominante şi clasele mijlocii, în vreme ce aceeaşi eliberare de dependenţa nutriţională îi conduce pe membrii săi, din ce în ce mai „postaţi", atât la uzină cât şi la birou, în funcţii care cer tot mai puţine eforturi fizice (ceea ce, după cum vom vedea, nu exclude deloc nici dificultatea lor, nici violenţa eventuală), la consumul de proteine, glucide şi lipide în exces. Chiar în ţări care, asemenea Franţei, vor fi văzut pentru o anumită

[15] Succesul unui regim sau al altuia trebuie analizat în relaţia sa cu mizele sociale contemporane. Astfel „metoda Montignac", ce face furori în anii 1990 (Michel Montignac, *Je mange, donc je maigris*, Artulen, Paris, 1987), vizează cu prioritate două ţinte strategice: femeile şi „managerii" (*Comment maigrir en faisant des repas d'affaires* etc.).

perioadă stabilizându-se, chiar scăzând, greutatea medie a bărbaților și, încă și mai mult, a femeilor, supraponderalitatea va fi pe cale să devină, în zorii secolului XXI, o preocupare legată și de „imaginea de sine" și de sănătatea publică, *a fortiori* în țările hipercalorizate în mod precoce, ca Statele Unite, sau în altele ce au trecut recent, pe parcursul unei singure generații, de la frugalitatea mai mult sau mai puțin forțată la supraconsumul caloric, cum ar fi Japonia, iar mai apoi China[16].

În rest, începutul popularizării acestei noi cunoașteri dietetice, ușor de reperat odată cu apariția rubricilor specializate în publicațiile feminine[17], corespunde apogeului modelului de slăbiciune extremă promovat într-o parte a lumii de succesul păpușii Barbie – figurină europeană pentru adulți transformată prin strategia întreprinderii Martel, începând cu anii 1960, în idol american pentru fetițe[18] –, iar în altă parte, cam prin aceeași perioadă, de manechinele stil Twiggy[19]. Deși mai târziu canoanele s-au mișcat în sens invers, criteriul supleței continuă să primeze, susținut de un discurs medical mai bine înarmat pentru a stabili legătura între ceea ce devine, prin eufemizare, „suprasarcină ponderală" și boală, în special vasculară. În forma sa extremă, demersul dietetic se îndreaptă, pentru un număr crescând de pacienți, către recurgerea la manipularea fizică (curent galvanic cu ionizarea polului activ, mezoterapie, laser...), și chiar la un act strict chirurgical (liposucție), atingând astfel domeniul, de acum foarte vast și tipic pentru secolul XX, al chirurgiei plastice.

[16] Diana K. Cassel, *The Encyclopaedia of Obesity and Eating Disorders*, Facts on File, New York, 1994; *A Pan-EU Survey on Consumer Attitudes to Physical Activity, Body Weight and Health*, Office for Official Publications of the European Communities, Luxemburg, 1999; George A. Bray, *An Atlas of Obesity and Weight Control*, Parthenon, Boca Raton, 2002.

[17] Vezi lucrările scrise de Natacha Frot despre rubricile dietetice din publicațiile respective.

[18] Vezi lucrările scrise de Marianne Debouzy despre originile – germane, adulte și strengare – ale păpușii care, devenită americană și „infantilizată", va porni să cucerească universul.

[19] Despre istoria modelingului: Harriet Quick, *Catwalking. A History of the Fashion Model*, trad. în fr. *Défilés de mode*, Solline, Courbevoie, 1997.

3. Chirurgii plastice

Vom avea în vedere aici nu chirurgia reparatorie propriu-zisă, justificată de dorința de „a limita pierderile" în urma unei agresiuni asupra corpului cauzate de război sau accident, ci pe sora sa numită pe bună dreptate *estetică*, care nu răspunde nici unei alte nevoi în afara celei psihice, chiar dacă e o distanță mare între lifting, prin care se fac variațiuni pe tema întinderii pielii, și remodelarea feselor, a bustului sau a feței, care are uneori nevoie de implanturi, ca să nu mai vorbim de proteze, toate acestea fiind operații, în adevăratul sens al cuvântului, cărora farmacopeea le aduce la sfârșit de secol întăriri prin intermediul când al Botoxului, când al DHEA* -ului[20].

Vom avansa ipoteza că unul dintre principalele motive pentru care această chirurgie face asemenea progrese, atât din punct de vedere tehnic, cât și din punctul de vedere al vizibilității sociale – deci al importanței economice –, e legat fără îndoială de dezgolirea progresivă a corpurilor, și în primul rând a corpului feminin, care relativizează rolul atribuit cosmeticii și pare să justifice recurgerea la tipuri de intervenții mai profunde, de îndată ce e vorba de dezvăluirea unei părți mai mari sau chiar a întregului trup. Cu această ocazie vom verifica pertinența lecturii culturaliste, care nu poate fi satisfăcută de clasica explicație conform căreia chirurgia plastică s-ar fi ivit pur și simplu din experiențele și progresele chirurgiei reparatorii din timpul Marelui Război (în Franța, odată cu inițiativele doctorului Raymond Passot, încă din 1919). Într-adevăr, dacă reprezentările corpului, și în special ale celui feminin, ar fi impus o învăluire aproape completă a acestuia, nu prea vedem spre ce s-ar fi putut reorienta priceperea chirurgilor reveniți de pe front decât spre echivalentul civil al „mutilaților de război". În schimb, din punctul de vedere al pacientului „sănătos" și valid, dar în căutare de

* Dehidroepiandrosteron: este un hormon steroidian produs în principal în corticosuprarenale și, în cantități mici, de testicul (n. tr.).

[20] Sharon Romm, *The Changing Face of Beauty*, Mosby Year Book, St. Louis, 1992; Elizabeth Haiken, *Venus Envy: A History of Cosmetic Surgery*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997; Sander L. Gilman, *Making the Body Beautiful: A Cultural History of Aesthetic Surgery*, Princeton University Press, Princeton, 1999.

frumuseţe sau de întinerire, progresele anesteziei sau apariţia, la sfârşitul anilor 1930, a antibioticelor vor juca, prin atenuarea riscurilor, un rol decisiv în răspândirea a ceea ce nu ezită să se prezinte încă din 1907 în Statele Unite drept chirurgie cosmetică (Charles Conrad Miller, *Cosmetic Surgery. The Correction of Featural Imperfections*). Nu din întâmplare modelarea prin chirurgie plastică se popularizează, într-adevăr, în primul rând în această ţară: nu fiindcă ar fi fost deosebit de afectată de război, ci, dimpotrivă, fiindcă se găsea aruncată înaintea celorlalte în frământările prosperităţii moderne, măsurabile în termeni de nivel de trai şi, mai ales, de individualism cuceritor şi de spectaculozitate (presa ilustrată, cinematograful şi toate formele de show). La care se adaugă dinamismul unei industrii a materialului plastic care, de exemplu, după ce a pus la punct siliconul lichid (întreprinderea Dow Corning), ştie apoi să-l adapteze la tehnica protezei „estetice". În 1926, franţuzoaica Suzanne Noël se străduia încă să promoveze această nouă chirurgie, rău înţeleasă şi puţin iubită, în numele presupusului său *rol social*. O jumătate de secol mai târziu, dacă vremea şarlataniei a cam apus în ceea ce priveşte oferta, ţările occidentale trebuie să facă faţă unei concepţii strict individualiste din partea pacienţilor, conştienţi că dispun de acum înainte de mijloace practice care le permit satisfacerea a două vise de control la fel de vechi ca şi istoria umanităţii, cel al canoanelor de frumuseţe, referitoare mai ales la atributele sexuale (buze, sâni, fese etc.), şi cel al luptei împotriva îmbătrânirii, sau măcar a aparenţei ei fizice.

II. Noi reguli pentru jocul cu corpurile

După cum bănuim, aceste reformulări ale cererii sociale impun, pentru partea ce ţine de corp a jocului social, reguli profund modificate de-a lungul a numai două-trei generaţii, fie că e vorba despre „prezentarea de sine", ca să preluăm noţiunea experimentată de Erving Goffman[21],

[21] Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, vol. I, *La Présentation de soi*, vol. II, *Les Relations avec le public*, Éd. Minuit, Paris, 1973.

despre configuraţia senzuală a înfăţişării sau chiar despre sistemul podoabelor.

1. Prezentare, reprezentare, a sa şi a celorlalţi

Din nou, tehnologia, totuşi profund tulburătoare în sine aşa cum în mod precoce o afirmase Walter Benjamin în 1935, materie pentru producţia şi medierea artistică[22], nu-şi capătă întregul sens decât ca vector al unei noi reprezentări a subiectului. Popularizarea fotografiei, ce alimentează „albumul de familie", este amplificată prin utilizarea ei tot mai frecventă de către instanţele oficiale (fotografia de identitate). Însă devine şi mai populară datorită importanţei şi măiestriei tot mai mari ale autoreprezentării familiale, dovedite de intrarea succesivă în spaţiul privat mai întâi a filmelor făcute de amatori, limitate în continuare la o elită restrânsă, cea tehnică în aceeaşi măsură ca şi cea economică[23], apoi a video-ului şi în sfârşit a fotografiei digitale, ambele mult mai răspândite precum şi mult mai interactive, datorită mânuirii lor directe şi a manipulării lor la nesfârşit.

Faptul că schimbarea tehnică a fost în această situaţie mai puţin o cauză decât un efect, şi în cel mai bun caz un accelerator e dovedit de înmulţirea, în spaţiul privat, a unor dispozitive mai obişnuite, în orice caz mai vechi, şi anume cântarul sau, pentru început, oglinda. Aceasta, fixată mai întâi în cadrul dulapului cu oglindă, apoi din ce în ce mai mobilă, îşi afirmă prezenţa în sânul societăţilor moderne, în vreme ce continuă să fie privită cu neîncredere de toate soiurile de puritanism – o oprire prelungită a unui copilaş în faţa oglinzii era judecată cu severitate, chiar pedepsită, de regulamentele din pensioanele religioase creştine dintre cele două războaie. Sub acest aspect, adevărata transformare constă în aprobarea atenţiei acordate propriei persoane, după cum o dovedeşte – în timp ce o generează – evoluţia mass-mediei.

[22] Walter Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2003.

[23] Roger Odin (coord.), *Le Film de famille: usage privé, usage public*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1995; *id.* (coord.), *Le Cinéma en amateur*, Seuil, Paris, 1999.

Astfel, tot de o schimbare asemănătoare a valorilor morale putem lega numeroasele semne ale unei tendinţe globale a corpurilor de a se desprinde de constrângerile puritane care le impuneau o ţinută compusă din rigiditatea poziţiei („stai drept"), din modestia privirii („ţine-ţi privirea plecată"), din încetineala mişcărilor („nu fugi") şi din distanţarea faţă de corpul celuilalt („păstrează distanţa"). În această privinţă, toată istoria secolului XX este cea a inversării, mai rapide sau mai puţin rapide, mai complete sau mai puţin complete, a acestor valori[24].

Ofensiva croitorului de lux Paul Poiret împotriva corsetului, demarată în 1906, nu vizează la început decât un mediu foarte restrâns; asta nu înseamnă că nu anunţă întreaga evoluţie ulterioară, cea prin care în locul corsetului apare burtiera şi apoi, în cea de-a doua jumătate a secolului, dispare şi burtiera la rândul ei. Printr-o mişcare analoagă mai târzie, bărbatul din clasele mijlocii, care se diferenţia de ţăran şi de muncitor, printre altele, prin prezenţa cravatei, începe să se elibereze de ea în ultima parte a secolului XX, aşa cum o demonstrează iconografia individuală şi de grup.

Valoarea de supleţe, declinată pe alte planuri ale vieţii în societate, de la toleranţa intelectuală la flexibilitatea economică, primează în faţa ţinutei, care de-acum înainte va fi confundată cu rigiditatea antipatică; în aceeaşi ordine de idei, privirea directă, de obraznic, devine francă. „Inventarea vitezei"[25], care transportă corpurile din ce în ce mai repede înăuntrul aparatelor terestre sau aeriene, se reflectă şi în modalităţile de locomoţie pedestră ale acelui *homo sapiens* ivit din contextul următor: spaţiul locuitorului de la oraş, şi încă şi mai mult timpul său – agenda sa – produc un corp care din mobil are tendinţa să devină bolid, distanţele dintre locuinţe, locul de muncă şi serviciii neîncetând, pe de altă parte, să se mărească. De asemenea, nu promiscuităţii urbane trebuie să-i fie atribuită posibilitatea crescută dată corpurilor de a se apropia, iar pielii şi mucoaselor de a se atinge: exista o promiscuitate specific rurală, care putea fi întâlnită simultan cu o morală a reţinerii. În spaţiul public, ca şi în spaţiul privat, trupurile amanţilor îşi

[24] Evoluţie ce trebuie pusă în legătură cu ipotezele lui Michel Foucault, în anii 1970, sau ale lui Thomas Laqueur, în anii 1990.

[25] Christophe Studeny, *L'invention de la vitesse*, Gallimard, Paris, 1995.

manifestă mai mult ca oricând, şi în numeroase feluri, apropierea – astfel încât atingerea camaraderească devine concomitent mai rară, deoarece nu prea se mai poate distinge de atingerea erotică.

Că nu se poate rezuma această tendinţă de profunzime doar la o simplă „relaxare", cu conotaţii negative pentru adepţii vechiului sistem de valori, iată ce se străduiesc probabil să dovedească transformările contemporane ale codurilor expresivităţii[26]. Acestea nu mai valorizează, în mimică sau în gestualitate, o „teatralitate" judecată de-acum ostentativă şi rezervată în principal pentru spaţiu-timpul festiv. Că e vorba, în schimb, de un proces de egalizare şi de ştergere a diferenţelor dintre identităţi, iată ce confirmă probabil regresul sistemului de politeţe din societăţile tradiţionale, bazat pe distincţie, ierarhie şi formalism (bărbaţi/femei, tineri/vârstnici, părinţi/copii, fraţi mai mari/fraţi mai mici, superiori/subordonaţi...). În locul său se instaurează un nou sistem, pe temelii democratice, ce tinde către egalitate, adică nediferenţiere.

Şi în acest caz ca şi-n altele, dar poate mai mult decât în altele, regresul este relativ, în măsura în care tocmai pe un teren ca cel al codului bunelor maniere, al ţinutei şi al gesticii continuă frecvent multă vreme să se exprime unele identităţi culturale, chiar atunci când adoptarea modurilor de viaţă occidentale pare împinsă foarte departe, aşa ca în societăţile extrem-orientale, marcate de confucianism sau şintoism (China, Coreea, Japonia).

2. *Noul igienism**

Ambiguitatea aceasta a unei eventuale echivalenţe între egalitate şi nediferenţiere şi-ar găsi fără îndoială ilustrarea cea mai clară în evoluţia apreciabilă a unei concepţii asupra corpului în mod ferm igienistă. Încă din perioada interbelică, e clar că o trăsătură fundamentală a înfăţişării masculine e pe cale să se clatine, odată cu regresul, până în prezent definitiv, al

[26] Jean-Jacques Courtine şi Claudine Haroche, *Histoire du visage: exprimer et taire ses émotions du XVI^e^ au début du XIX^e^ siècle*, Rivages, Paris, 1988.

* Curent apărut la mijlocul secolului al XIX-lea, ce promova igiena în toate domeniile vieţii sociale (n. tr.).

semnelor ce-i identifică pe bărboşi în comparaţie cu semnele celor fără barbă. De-acum înainte, indivizii sau grupurile ce vor alege barba o vor face ca reacţie faţă de o tendinţă dominantă şi ca semn de dizidenţă, mai mult sau mai puţin radicală, aşa cum se va întâmpla pe de-o parte cu anarhiştii hippy ai anilor 1960, iar pe de alta, în toate epocile, cu anumiţi religioşi fundamentalişti.

Dar transformarea care îi priveşte pe cei mai mulţi este cea care are legătură cu reinterpretarea concepţiei de curăţenie, care este, concomitent, o reinterpretare a sensibilităţii olfactive. Statisticile referitoare la dotarea locuinţelor cu încăperi cu apă şi cu băi, precum şi la consumul de apă curentă, cele, după cum s-a văzut, referitoare la comercializarea produselor cu reclamă dermatologică, inclusiv a şampoanelor, permit înţelegerea unor practici din ce în ce mai „curate"[27]. Dar trăsătura caracteristică a epocii este noul pas făcut în sensul evoluţiei observate de Alain Corbin cu începere de la sfârşitul secolului al XVIII-lea: cea legată de o dezodorizare corporală ce tinde spre absolut[28]. Până atunci, în afară de dispozitivele atmosferice derivate din tămâie, de tipul hârtiei de Armenia, efortul de dezodorizare se confunda în mare cu folosirea parfumului. De-acum înainte, va exista o categorie specifică de produse sudorale (în special pe baza sărurilor de aluminiu) şi antiseptice, ale căror excipienţi şi ambalaje vor urma o curbă de sofisticare tot mai mare, pe care pudrele vor fi încetul cu încetul înlocuite de pulverizatoare sau de flacoane-bilă.

Oare tot de acelaşi val igienist trebuie să legăm cea mai mare revoluţie corporală a secolului XX, căreia limba franceză i-a aplicat metafora „bronzajului", împrumutată din dublul limbaj ce înnobilează, al artelor frumoase şi al educaţiei[29]? Înainte de Primul Război Mondial, dicţionarele nu includ, într-adevăr, pentru cuvântul francez „bronzage" decât accepţiunea sa sculpturală şi galvanoplastică: acţiunea de a acoperi un obiect cu un strat ce

[27] Georges Vigarello, *Le Propre et le Sale: l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Éd. du Seuil, Paris, 1987.

[28] Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille: l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècle*, Aubier, Paris, 1982.

[29] Pascal Ory, „L'Invention du bronzage", *Autrement*, nr. 91, 1987, pp. 146-152.

imită aspectul bronzului. Cu un secol mai târziu, va fi vorba tot despre acoperirea cu un strat şi despre îngrijirea unei aparenţe, dar carnea va fi luat locul ipsosului. Or, această modificare va fi avut nevoie de mai puţin de-un secol. Totul a contribuit la realizarea ei, de la literatura tehnică a produselor de înfrumuseţare până la literatura romanescă a stărilor de suflet: la începutul anilor 1930, domneşte paloarea, chiar albeaţa („de alabastru", de „gât de lebădă" etc.), sau, mai degrabă, refuzul arămiului dat de soare şi vânt. În 1913, cartea de înfrumuseţare din Femina-bibliothèque recomandă încă o pomadă din amestec de castraveţi şi oxid de zinc, semnalând în trecere virtuţile făinii de bob şi, pentru „un decolteu drăguţ", ale sucului de praz. În acelaşi an, doctorul Mestadier, un „medic specialist", denunţă din nou, folosind cuvintele simptomatologiei, „aspectul galben caracteristic" pe care-l ia pielea arsă de soare printr-o întâmplare neplăcută. Treizeci de ani mai târziu, imediat după al Doilea Război Mondial, discursul medical nespecializat continuă să atragă atenţia asupra pericolelor expunerii la soare, dar e însoţit de o constatare cu totul şi cu totul inedită, cea referitoare la „această nouă modă pe care o practică, pe plaje, ultra-modernii noştri", această „manie a brunării" care le dă pe femeile de avangardă pe mâinile „tehnicienilor metisajului pentru a-şi bronza pielea, unsă cum se cuvine cu un ulei special"[30].

Ce s-a întâmplat deci între aceste două date? Cedând cultului personalităţii şi atracţiei pentru anecdotă, câţiva observatori au scos în faţă numele lui Coco Chanel, prezentă pe acest front ca şi pe cel al scurtării părului feminin, undeva între plecarea sa la Deauville în 1913 şi cea la Roquebrune în 1929. Mai sensibili faţă de masele largi decât faţă de minorităţile influente, geografii au legat moda amintită de trupele de intervenţie americane care, în 1944, au debarcat în vechea Europă cu „uleiul special" în bagaje. O serie de sondaje din cele trei corpusuri strategice, adică studiile medicale, cărţile de înfrumuseţare şi publicaţiile feminine, permit răsturnarea ambelor ipoteze. Chiar presupunând că „Mademoiselle Chanel" ar fi o pioneră a noii

[30] Paul de La Magdeleine, *Les Dangers de quelques modes actuelles*, Chez l'auteur, Nisa, 1949.

mode, nimic nu indică, nici de-o parte nici de cealaltă a Atlanticului, o transformare profundă înainte de anii 1930; şi, în mod simetric, chiar dacă americanofilia de după Eliberare a accelerat poate trecerea la expunerea corpurilor balneare, schimbarea hotărâtoare a început realmente înainte, şi deci la întretăierea altor drumuri. Un ultim sondaj furnizează veriga care lipseşte, precum şi un element important pentru înţelegerea procesului. El datează din toamna lui 1937, imediat după reîntoarcerea din vacanţe, şi se găseşte în coloanele noului titlu de referinţă pentru presa feminină franceză, săptămânalul *Marie-Claire*, fiind dovada unei situaţii de tranziţie, cvasischizofrenice. Pe de-o parte statul în aer liber cerea „tenul acela bronzat, pielea aceea fără farduri, părul liber"; pe de altă parte, întoarcerea la viaţa citadină dă naştere unui „început de jenă" din cauza „chipului prea natural"; pe scurt, „vă întrebaţi mai întâi dacă se cuvine să rămâneţi bronzată". Răspunsul noului oracol al femeii moderne: „Propriul dumneavoastră gust va decide." Totuşi, cum încă o mare majoritate tăcută – şi poate şi autorul articolului – manifestă cu siguranţă o preferinţă pentru tradiţie, continuarea va fi: „Dacă preferaţi să redeveniţi o femeie albă [*sic*], faceţi-vă un peeling."[31]

Se vede că, pentru a realiza o asemenea bulversare, ar trebui mobilizate toate perspectivele de interpretare. Perspectiva politică, ce expune „corpul social" în aer liber prin educaţia fizică şi apoi prin concediile plătite, perspectiva economică încă şi mai mult, care împinge o societate din ce în ce mai urbanizată şi mai industrializată la a-şi răsturna criteriul epidermic de diferenţiere – elita se va distinge de-acum înainte nu de bădăranul bronzat, ci de muncitorul sau funcţionarul palid –, dar mai ales perspectiva culturală, ca formă epidermică a marii mişcări naturiste ce va revoluţiona secolul[32]. Corpul se bronzează deoarece se dezgoleşte din ce în ce mai mult, ca urmare a instigărilor unei minorităţi active ce propovăduia la începutul secolului *Cultura nudului* (lucrare de succes a lui Heinrich Pudor, 1906, urmată

[31] *Marie-Claire*, 17 septembrie 1937.

[32] Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*, Berkeley, University of California Press, 1997; Arnaud Baubérot, *Histoire du naturisme. Le mythe du retour à la nature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

curând de eseurile, construite în acelaşi sens, ale unui Richard Ungewitter) şi reunea în egală măsură vitalişti de extremă dreaptă, după modelul german al Alianţei Nudo-Natio (1907), şi anarhişti „naturişti", aflaţi la originea unor experienţe comunitare ca cea de la Monte Verità, în Elveţia neutră a Primului Război Mondial, precum şi pedagogi ai eliberării corpurilor, ca ritmicianul Émile Jaques-Dalcroze. Dar, fără a se merge până la nudism, expunerea la soare e considerată simultan semn de sănătate, mai mult sau mai puţin asociată cu exerciţiul sportiv, şi, pur şi simplu, factor terapeutic. Expresia „baie de soare", populară încă în anii 1950, e direct legată de ideea de helioterapie, apărută încă de la mijlocul secolului al XIX-lea (Arnold Rikkli), dar sistematizată o jumătate de secol mai târziu de Sunlight League a britanicului Saleeby. Acest nou tropism solar conduce la deschiderea în Elveţia a primei clinici specializate în iarna 1903–1904. Şi tot în virtutea aceluiaşi principiu culturalist, răsturnarea de tendinţă, perceptibilă la sfârşitul secolului, va fi în acelaşi timp efect şi cauză pentru un întreg discurs expert (dermatologie, oncologie...) ce va evidenţia de-acum înainte pericolele expunerii prelungite la soare, soare ce continuă de altfel să fie căutat de mase.

3. *Noi podoabe*

Importanţa investiţiei sociale în pigmentarea pielii ne aminteşte totodată că avem de-a face în acest caz cu cea mai elementară formă de podoabă. Şi văzut în această perspectivă, corpul secolului se va schimba chiar din cap până-n picioare, într-un ritm din ce în ce mai alert. Vom vorbi aici, bineînţeles, în primul rând despre corpul la modă; totuşi, în acest domeniu, ca şi în altele, se păstrează schema unei minorităţi avansate a grupurilor dominante, în termeni economici, aliate cu anumite „avangarde" culturale – terminologia militară se impune în acest context aşa cum începe să se impună în epocă –, ce lansează mode care, prin numeroase medieri, sfârşesc prin a influenţa, pentru mai mult sau mai puţin timp, largi pături ale societăţii. Această pătrundere în profunzime e facilitată de evoluţia treptată, până la recunoaşterea lor estetică, a meseriilor legate de podoabă. Acesta e tot rostul ambiguităţii terminologice care impune categoriile profesionale de

estetician/esteticiană şi stilist/stilistă, ce identifică un specialist al îngrijirii corporale, respectiv al aranjării în mod convenabil a mediului înconjurător cotidian, începând cu îmbrăcămintea. În consecinţă, acesta e rostul legitimităţii dobândite progresiv de „croitorul de lux" – un bărbat, în mod semnificativ, faţă de croitoreasa obişnuită, aşa cum „bucătarul-şef" se opune simplei bucătărese –, căruia nu i se va mai pune la îndoială, în a doua jumătate a secolului, calificativul, ca să nu spunem titlul onorific, de creator.

Din nou, tocmai la nivelul cel mai elementar, cel mai epidermic, se va situa totuşi schimbarea cea mai radicală, odată cu reintrarea în modă, la sfârşitul secolului XX, a tatuajului şi a piercing-ului corporal[33]. Faptul că au fost conservate sau găsite anterior într-un mediu foarte specific – mediul marinarilor, de unde statutul special al tatuajului, preluat poate prin contactele cu „nativii" din Oceania, în prestigioasa Royal Navy – nu afectează cu nimic constatarea absenţei totale a legitimării acestor două practici în sânul societăţilor occidentale moderne, în care singura găurire recunoscută, cvasiritualizată, este cea a urechilor femeilor. Transformarea generală este, atât pentru una cât şi pentru cealaltă, analoagă în ceea ce priveşte spaţiul din care a pornit (societăţile anglo-saxone) şi timpul în care s-a desfăşurat (începutul anilor 1970). Primul magazinaş dedicat piercing-ului se deschide în 1975, iar prima publicaţie specializată (*Piercing Fans International Quarterly*) apare cinci ani mai târziu; primul congres al amatorilor de tatuaje se ţine la Houston în 1976, urmat în 1982 de prima expoziţie pe această temă. Ieşirea din ghetou se măsoară din punct de vedere economic prin înmulţirea buticurilor specializate, care, adesea, asociază cele două practici; în Franţa, numărul lor creşte de la vreo cincisprezece în 1982 la mai mult de patru sute douăzeci de ani mai târziu.

Dincolo de aceste puncte comune, sistemele de referinţă nu se suprapun. Pornită din Statele Unite, interesul pentru tatuaj este în esenţă o joacă şi a sfârşit prin a se transforma într-o practică de excelenţă ce aspiră să se

[33] David Le Breton, *Signes d'identité: tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Métaillé, Paris, 2002; Véronique Zbinden, *Piercing: rites ethniques, pratique moderne*, Favre, Paris, 1997; Steve Gilbert, *Tatoo History: A Source Book [...]*, Juno Books, New York, 2000.

facă recunoscută drept o artă plastică cu drepturi depline (Ed Hardy, Phil Sparrow, Jack Rudy...). Pornit din Regatul Unit, piercing-ul, asociat o vreme (a doua jumătate a anilor 1970) cu estetica şi cu etica punk, a fost perceput ca o provocare agresivă împotriva culturii şi moralei instituite – şi s-a vrut astfel în linii mari –, chiar dacă recuperarea lui de către reţelele obişnuite ale modei nu a întârziat, aşa cum o dovedeşte evoluţia unei întreprinderi ca cea a lui Vivienne Westwood. În fond, el trebuie pus în legătură cu exteriorizarea crescândă a unei întregi culturi a fetişismului erotic şi, mai ales, a sadomasochismului, limitat până atunci la practici confidenţiale.

Periodizarea acestei revoluţii epidermice se confirmă pe toate celelalte planuri ale podoabei. Se intră într-o fază de democratizare, amplificată de industrie, înainte ca sfârşitul de secol să tulbure schemele stabilite, fie că e vorba despre graniţele între sexe, fie de sensul general al tendinţei, ce se presupune că merge, după Primul Război Mondial, către ceva tot mai „natural". Această succesiune se verifică în domeniul machiajului, acesta sofisticându-şi oferta şi răspândindu-se în toate păturile societăţii, propovăduind în acelaşi timp din ce în ce mai mult discreţia, înainte să se impună, şi în acest caz, acel fiecare-pentru-sine al machiajelor de „gaşcă"[34]. Fenomenul este încă şi mai evident în domeniul coafurii, care se trezeşte sfâşiată în profunzime prin marea ruptură simbolică a tăierii părului femeii, ce poate fi situată, într-adevăr, aşa cum o vrea mitul, în inima celui de-al Doilea Război Mondial, graţie rolului jucat, nu de Coco Chanel, ci de câţiva coafori de referinţă, precum Antoine, a cărui tăietură de foarfecă fatidică se pare că ar data din 1917 – şi a cărei descriere în presa corporativă se situează în momentul în care e din nou pace (1 mai 1919)[35]. Poate că din acest moment trebuie legată pomenita ruptură de o acaparare a puterii de către coafor, măsurabilă prin răspândirea „salonului de coafură" şi prin competiţia aferentă pentru inovaţia tehnică: doar în Franţa, numărul saloanelor creşte de la un pic mai mult de 7000 în 1890 (dintre care jumătate la Paris) la aproximativ 40 000 în 1935, în paralel cu o schimbare continuă care începe prin

[34] Lydia Ben Yitzhak, *Petite histoire du maquillage*, Stock, Paris, 2000.

[35] Patrick Arniot, *Coiffeur: histoire, publicités, traditions, collections*, P. Arniot, Dinan, 1992; Paul Gerbod, *Histoire de la coiffure et des coiffeurs*, Larousse, Paris, 1995.

anii 1890, odată cu punerea la punct a ondulării cu drotul de către francezul Marcel Grateau. Epocii meseriaşilor, reprezentaţi încă de inventatorii britanici ai permanentului (1906), îi va urma, şi în acest domeniu, epoca industriaşilor şi a laboratoarelor acestora, de exemplu a celor de la L'Oréal, ce lansează succesiv, imediat după ieşirea din cel de-al Doilea Război Mondial, primul permanent la rece (1945) şi prima colorare directă (1952). Singura mare etapă de importanţă similară va fi în a doua parte a secolului, odată cu apariţia unei mode capilare masculine născute în rândul tinerelor generaţii americane întipărite de cultura „rock". Din acel moment, e o adevărată explozie, cu un nou amestec de succesiune a modelor şi de coexistenţă a stilurilor (beatnik, Beatles, afro, punk...)[36].

Unei lecturi asemănătoare, care să nu se lase înşelată de aparenţele modelor arbitrare şi efemere, ar trebui supusă şi croitoria, forma supremă a podoabei secolului: aşa cum în 1957, comercializarea primului fixativ-spray are o greutate mai mare de-a lungul timpului decât coafurile, ce datează din aceeaşi epocă, ale britanicului Vidal Sassoon, aşa şi adevărata ruptură simbolică, deşi stilul cutării sau cutării epoci se confundă în ochii noştri cu formele desenate de Chanel, Dior sau Yves Saint Laurent, se produce prin expunerea picioarelor feminine, contemporană cu scurtarea părului, apoi, începând din anii 1960, prin adoptarea pantalonului de către un număr din ce în ce mai mare de femei. Cât despre adevărata schimbare socială, aceasta ţine de răspândirea hainelor de serie, evidentă deja în societatea americană dintre cele două războaie. După etapa popularizării patronilor de modă, ce făcuse succesul revistelor feminine în secolul al XIX-lea, industrializarea îmbrăcămintei accelerează răspândirea modelelor elaborate în sânul claselor şi regiunilor dominante, dar nu se manifestă deloc printr-o uniformizare. Aşa cum o va dovedi, la sfârşitul perioadei, moda „personalizării" (individualizarea unui obiect de serie prin semne specifice) hainelor şi încălţămintei, podoaba tinde să se singularizeze din ce în ce

[36] Dylan Jones, *Haircuts: Forty Years of Style and Cuts*; trad. fr. *Coupes et looks: 50 ans de cheveux passés au peigne fin*, Paris, Robert Laffont, 1990. Despre un coafor cunoscut în anii 1960: Vidal Sassoon, *Vidal Sassoon: art, coiffure et liberté*, Plume/Calmann-Lévy, Paris, 1992.

mai mult, chiar dacă fenomenele modei atrag întotdeauna după ele comportamente conformiste.

Faptul că nu e vorba doar despre un proces tehnico-economic, iată ce reiese din interpretarea obişnuită ce a fost dată, imediat sau *a posteriori*, revoluţiilor formale respective, fie că se referă la scurtarea părului sau la cea a fustelor, la moda pantalonului în rândul femeilor şi a colanţilor în rândul ambelor sexe, a bronzatului, a tatuajului sau a piercing-ului: e vorba despre erotizarea explicită a podoabei[37]. Iar această interpretare este confirmată de impresionanta răsturnare de tendinţă la sfârşit de secol în ceea ce priveşte lenjeria feminină, privită cu suspiciune de avangarda anilor '60 şi reabilitată în mod spectaculos începând cu anii 1990. „Les dessous prennent le dessus" („Dedesubturile ies la suprafaţă") devine un şablon al mass-mediei. Şi de această dată, interpretarea estetică, împrumutându-şi modurile de raţionament din istoria artei, va scoate în evidenţă rolul jucat de anumiţi „creatori" – care, în mod semnificativ, vor fi de-acum înainte adesea creatoare (Chantal Thomass); dar motorul esenţial depăşeşte aceste iniţiative individuale, care ar fi putut rămâne izolate dacă societatea nu le-ar fi urmat – adică precedat – curentul, şi asta cu atât mai mult cu cât pomenitul curent este amplificat şi clarificat de simetricul său, încă şi mai imprevizibil: interesul pentru lenjeria masculină, expunerea acesteia şi, în consecinţă, sofisticarea sa crescândă. Nu că punerea în valoare a atributelor sexuale ar lipsi din sistemul de împodobire al anilor 1900, dar ea rămâne implicită, indirectă, decalată, printre turnuri, burtiere şi coafuri clădite în mod savant. Tendinţa secolului este de a o aduce din ce în ce mai aproape de corp, fără ocultarea dispozitivelor materiale. Artificiul e tot prezent, dar pentru a pune în lumină zonele erogene şi totodată pentru a erotiza în mod imperceptibil – dacă se poate spune aşa – tot corpul. Faptul că economia a dat mai apoi o mână de ajutor sau că noi materiale sintetice au înlesnit democratizarea unui întreg vechi lux erotic nu înseamnă că în asta a constat motorul iniţial: economia şi tehnica nu au făcut decât să însoţească, să faciliteze şi să amplifice o tendinţă căreia nu acestea îi erau originile.

[37] Despre lenjeria feminină: Marie Simon, *Les Dessous*, Éd. du Chêne, Paris, 1998.

III. Corpurile puse la-ncercare

Toate aceste progrese, ce pornesc din spaţiul occidental, dintr-o concepţie hedonistă şi dintr-o practică autonomă a corpului, nu trebuie să ne facă să uităm că se păstrează concomitent – şi chiar, în anumite spaţii-timpuri, se revine la ele – raporturile dintre corpuri aşezate sub semnul punerii la încercare, care presupune, fie şi în mică măsură, impunerea unei constrângeri exterioare agentului, indiferent dacă această constrângere se traduce în termeni de „consum fizic" sau de „violenţă".

1. Consumul fizic

Aceleaşi cauze deja menţionate, care duc la acordarea unei importanţe capitale expunerii corporale în societăţile moderne, au generat practici de consum fizic, dintre care unele nu sunt altceva decât transformarea, e adevărat că destul de semnificativă, a unor forme anterioare ale autoconstrângerii ludice, dat fiind că şi jocul, departe de a fi o ocazie de defulare neînfrânată şi nelimitată, e inseparabil de existenţa unor reguli. Unele dintre aceste forme pot fi direct legate de tradiţia sărbătorii sau de exerciţiul gimnic, modernizat în „gimnastică", altele nu amintesc decât foarte puţin de genealogia jocului din vechime, în măsura în care sunt totodată „sporturi", noţiune cristalizată în secolul al XIX-lea, şi sporturi de un tip relativ nou, specifice sfârşitului de secol XX.

Consumul fizic festiv traversează secolul într-un loc specific ce nu încetează să se modifice, dar păstrându-şi mereu aceleaşi elemente fundamentale, centrate pe întâlnirea trupurilor prin dans. O asemenea întâlnire presupune măcar puţină, iar uneori foarte multă muzică, şi e însoţită în general, dar nu obligatoriu, de alte eforturi ale corpului, care au toate legătură cu dezinhibarea, euforizarea şi excitarea: exprimarea vocală şi gestuală, folosirea oricăror substanţe psihoactive, diversele jocuri erotice, ce merg de la exhibare la consumare. Locul în sine e închis şi acoperit cel mai adesea, dar nu în mod necesar. Dacă tendinţa globală este către închidere (săli de bal, de dans, discoteci...), după cum o demonstrează

în limba franceză metafora „boîte"*, extensie şi popularizare a expresiei dintre cele două războaie „boîte de nuit", denumind un local destinat la început claselor dominante – plus sintagma în mod fals paradoxală „sortir en boîte"** –, totuşi modelul concertului rock sau cel al festivalului folk ne amintesc că logica reunirii corpurilor pentru a se defula acceptă uneori alegerea aerului liber. Ceea ce continuă să aibă în comun aceste forme diferite e festivitatea muzicală, în general însoţită de dans, dar nu neapărat (*cf.* linia specifică a concertului de muzică amplificat, de la muzica pop din anii 1960 la muzica rave-party din anii 1990, unde exprimarea corporală dinamitează forma „dans"). Chiar şi trăsăturile temporale evoluează în funcţie de regulile jocului social general, instituţionalizarea şi generalizarea timpului de concediu înmulţind şi limitând totodată ocaziile pentru acest consum fizic, care nu mai e legat în exclusivitate de anumite date din calendarul social sau familial (sărbători religioase, sărbători naţionale, nunţi...); el e ritmat de-acum înainte în funcţie de „săptămâna engleză" sau weekend, cu tendinţa de alunecare dinspre sâmbătă – singura seară disponibilă şi, pentru o perioadă, seara primei cheltuieli din salariul săptămânal – spre vineri, chiar joi, şi apoi în funcţie de perioadele de vacanţe plătite, ce duc la reînsufleţirea – chiar reinventarea sau inventarea – „sărbătorilor populare" destinate la început doar turiştilor (de exemplu, în Bretania, sărbătoarea numită *fest-noz*, în a doua jumătate a secolului XX).

Cât despre dans, care, atunci când i se ia în considerare doar dimensiunea corporală, este în centrul dispozitivului festiv, secolul a experimentat mereu forme noi, dar toate mergând în aceeaşi direcţie[38]. Excepţia de la această regulă se află, în mod evident şi necesar, în dansul de la sărbătorile netradiţionale, unde continuă să se practice dansul în grup. Cât despre

---

* Sensul de bază al cuvântului „boîte" este „cutie"; „boîte de nuit" se foloseşte pentru a desemna un mic cabaret deschis pe timpul nopţii (n. tr.).

** „Sortir en boîte" s-ar traduce *mot à mot* prin „a ieşi în cutie", dar înseamnă, evident, „a ieşi la restaurant/la un bar" (n. tr.).

[38] Julie Malnig, *Dancing till Dawn: A Century of Exhibition Ballroom Dance*, New York/Londra, Greenwood Press, 1992; Élisabeth Dorier-Apprill (coord.), *Danses „latines" et identités, d'une rive à l'autre...*, L'Harmattan, Paris, 2000.

regulă, ea se concretizează în triumful succesiv al dansului pe perechi, apărut în secolul al XIX-lea în rândul claselor superioare şi urbane, apoi, începând din anii 1960, al dansului individual, răsărit din „cultura tânără" anglo-saxonă. Dansul pe perechi domneşte în mod absolut în sălile de dans occidentale dintre cele două războaie. Şi datorită exotismului – cel care răspândeşte de-a lungul Occidentului la începutul secolului XX tangoul argentinian, apoi alte dansuri de origine latino- sau afro-americană, de la tangoul brazilian (*maxixe*) la bossa-nova, trecând prin toate dansurile pe muzică de „jazz"[39], înţeleasă la început ca muzică de dans –, trupurile se apropie, se strâng din ce în ce mai tare, sub privirile dezaprobatoare ale paznicilor moralei instituite.

În aparenţă, mişcarea de separare care, începând cu twistul anilor 1960, desparte perechea ce dansează, s-ar împotrivi tendinţei. Dar nu e vorba despre aşa ceva: dimpotrivă, ea permite să se clarifice tendinţa. Dat fiind că aceasta poate fi legată de o recunoaştere, deci de o afişare, din ce în ce mai explicită a senzualităţii, se poate înţelege mai bine rezistenţa slow-ului, aşa cum se poate de-acum înainte interpreta mai uşor dansul de la sfârşitul secolului XX ca un consum fizic dionisiac şi o paradă sexuală. Bineînţeles, această tendinţă copleşitoare generează comentariile unor numeroşi observatori care nu pierd ocazia să sublinieze paradoxul unei erotizări narcisiste, care-l împinge pe dansator către o plăcere solitară. Şi în acest caz rămâne evidentă exhibarea erosului, fie şi doar în privirea celor care, expunându-se ei înşişi, nu închid totuşi ochii în faţa celor ce-i înconjoară.

Dar consumul fizic se poate conforma unui cadru mai restrictiv din momentul în care se reconstruieşte sub formă sportivă. Chiar dacă alpinismul, escaladarea şi marşul datează din secolul romantic iar echitaţia din negura timpurilor, aceste activităţi iau un avânt deosebit la sfârşitul secolului XX, lucru ce poate fi legat de o modă mai generală – ceea ce vom numi aici „sporturi ale mediului înconjurător". Punctul lor comun îl constituie faptul că se practică în afara cadrului artificial reprezentat de stadion, sala de gimnastică sau complexul sportiv, într-un spaţiu-timp integrat în „natură".

[39] Anaïs Fléchet şi Sophie Jacotot se ocupă de studiul aculturaţiei dansurilor „exotice" în Franţa între cele două războaie.

Sporturile pe teren delimitat sunt şi ele influenţate, tangenţial, de această evoluţie, mai ales cele care aveau o origine mixtă, precum voleiul (voleiul de plajă...), dar sporturile mediului înconjurător se desfăşoară, uneori lipsite de spiritul de competiţie, în contact direct cu cele patru elemente pe care, fie şi numai în mică măsură, le celebrează.

Cele mai multe dintre ele pot, de altfel, să fie interpretate ca tot atâtea transfigurări sportive, altfel spus codificate şi jucate, ale unor activităţi considerate, cu mai puţină sau mai multă vreme în urmă, utilitare. Aşadar, practicarea în afara unei competiţii a marşului, a schiului nordic, a echitaţiei, a ciclismului (cicloturismului), a navigaţiei de plăcere trimite la o lume revolută în care domneau mersul pe jos, deplasarea pe cai şi navigaţia cu pânze, ca şi când societăţile postindustriale s-ar fi străduit fără încetare să preschimbe vechile lor constrângeri în tot atâtea plăceri. Investirea în joc a unui efort extrem, mobilizarea extraordinară a forţei, a anduranţei sau a curajului nu sunt totuşi absente din formele cele mai aventuroase ale acestor activităţi, cum ar fi alpinismul, şi sfârşitul de secol vede înflorind pe de-o parte „provocările" ce combină anduranţa şi viteza, într-un ritm crescut al îndrăznelilor (turul lumii în ambarcaţiuni cu pânze, cu vâsle...), iar pe de altă parte „sporturile" noi, ce mizează pe bucuria riscului dominat (zborul cu aeronave ultra-uşoare motorizate, bungee-jumping-ul...), interpretat de antropologul David Le Breton drept o formă modernă de ordalie[40].

Acest melanj între eliberarea de constrângerile colective moştenite din secolul precedent şi adoptarea, la scară individuală, a unor noi constrângeri justificate de sănătatea organismului şi de afişarea unui corp sănătos, desigur, dar mai ales corespunzător canoanelor de frumuseţe ale timpului se regăseşte în succesul, localizat dar foarte distinct, al culturismului. Acest spectacol al muşchilor în toată splendoarea lor, cu fast antic („Mister Olimpia", peplul...), îşi are originea modernă în practicile (şi comerţul) pentru dezvoltarea musculaturii. După cel de-al Doilea Război Mondial, mişcarea beneficiază de preluarea ştafetei de la spectacolul popular şi în primul rând de

[40] David Le Breton, *Passions du risque*, Métailié, Paris, 1991; *Conduites à risque: des jeux de mort au jeu de vivre*, PUF, Paris, 2002.

la filmele de aventuri exotice sau istorice (Johnny Weissmuller, Steve Reeves, Arnold Schwarzenegger…), pornind din cele două ţări care par să se fi remarcat în domeniu, Italia şi Statele Unite. Păturі mult mai largi ale populaţiei, în special feminine, se vor trezi apoi angajate într-o mişcare mai generală, mai puţin legată de ghetou, mai legitimă, ce transformă vechea gimnastică în aerobic, stretching, jogging…: iată tot atâţia termeni ce subliniază originea americană a acestor proiecte de „construire a corpului" (body-building) prin variate moduri de oxigenare, interpretate de Jean-Jacques Courtine drept „puritanism ostentativ".[41]

2. Corpul la lucru

Această economie a corpului, supus, dintr-o dorinţă de adaptare la normele sociale, unui tip de exerciţiu liber consimţit, nu poate să nu aibă câteva puncte comune cu noua corporalitate ivită din universul muncii, cel pe care neîncetatele transformări ale modurilor de producţie şi de schimb îl remodelează de-a lungul secolului. Noua corporalitate este în întregime dominată de proiectul anumitor elite de a-şi asigura controlul corpurilor, stăpânite prin recurgerea sistematică la dispozitivele tehnice. Cazul extrem nu aparţine de fapt economiei naţionale, chiar dacă unii dintre cei care-l ilustrează participă la ea, în mod tangenţial, şi nu poate fi legat de „ordinar" decât printr-un joc de cuvinte: e vorba de cazul deţinutului, care trece de la eliberarea tradiţională, ce continuă să predomine, la toate formele de supraveghere electronică ale începutului de secol XXI, de la brăţară la cipul cu implantare directă sub piele, în aşteptarea unor forme mai bune[42]. Dar acest fapt e coerent cu cazul central, cel asupra căruia se aplecau, cu un secol mai devreme, mulţi economişti, ingineri, experţi în organizare sau sociologi: cel al muncii industriale.

Formula raţionalizării domină ansamblul, în numele unei concepţii fenomenologice asupra muncii, rezumate la o selectare de gesturi şi susceptibile prin urmare de o programare strictă. Discursul se doreşte, deodată, ştiinţific („organizarea ştiinţifică a muncii"). Teoretizat la începutul secolului de către inginerul american Frederick W. Taylor, preluat şi dezvoltat în mai multe ţări de către diverşi adepţi ai ştiinţelor aplicate (în Franţa, de Henry Le Châtelier), el este, mai ales, adoptat şi adaptat de către marii patroni promotori ai unui proiect social explicit, începând cu Henry Ford, ceea ce duce frecvent la considerarea taylorismului ca asimilat de fordism şi a celor două de simplul cronometraj al muncii[43]. Diversele tendinţe ale mişcării muncitoreşti, ca şi individualismul anarhist al unor artişti (vezi filmele *Metropolis* de Fritz Lang, *À nous la liberté* de René Clair şi *Timpuri noi* de Charlie Chaplin), vor pune rapid în scenă această inovaţie sub aspectul ei cel mai negativ, ca pe o formă modernă de sclavie, altfel spus de dezumanizare. În practică, această nouă ordine corporală va face puţin câte puţin legea în industria din lumea întreagă, ţările emergente din secolul XXI adoptând-o pe scară largă chiar în perioada în care pomenita lege e atenuată, amendată sau abandonată în ţările occidentale.

Faptul că miza punerii în calcule a energiei corporale depăşeşte cadrul întreprinderii, iată ce confirmă elaborarea, începând cu perioada interbelică şi cu modelul lui Taylor, a unei reflecţii şi a unei acţiuni specifice în jurul noţiunii de *arte casnice*. Şi în acest caz, mişcarea porneşte din Statele Unite (Christine Frederick) şi se răspândeşte rapid în avangardele feminine din păturile de mijloc occidentale, prin medieri specializate, cum se întâmplă în Franţa, începând de la mijlocul anilor 1920, cu Liga de organizare casnică (Ligue d'organisation ménagère) a lui Paulette Bernège sau cu Salonul artelor casnice (Salon des arts ménagers) al lui

[41] Jean-Jacques Courtine, „Les stakhanovistes du narcissisme. Body-building et puritanisme ostentatoire dans la culture américaine du corps", *Communications*, nr. 56, 1993, pp. 225–251.

[42] Apariţia termenului „biometrie" exprimă această evoluţie, care totuşi trebuie şi ea aşezată într-o lungă istorie a identificării corporale a indivizilor – am putea să-i numim „subiecţi", în toate sensurile cuvântului –, ce începe înainte de apariţia sistemului de identificare antropometric al lui Bertillon.

[43] Maurice de Montmollin şi Olivier Pastré (coord.), *Le Taylorisme*, Paris, La Découverte, 1984. În anii 1920, modelul lui F.W. Taylor înfloreşte în Europa Occidentală (în Franţa, *Science et industrie* de Henry Le Châtelier apare în 1925).

Jules-Louis Breton[44]. După cum arată statisticile referitoare la comercializarea aparatelor casnice, pe ansamblu, ţările anglo-saxone sau germanice trec mult mai repede decât ţările latine la epoca tehnologiei domestice[45]. „Ironie"[46] sau nu: această „eliberare" a femeii este, în primul rând, cea prin care obţine un timp disponibil pentru a munci în afara domiciliului său, şi nu pune deloc sub semnul întrebării repartizarea rolurilor în cadrul cuplului.

E adevărat că grija de a face astfel încât deplasările şi gesturile corpului pus la muncă – indiferent dacă aceasta e în interiorul sau în afara casei – să consume mai puţină energie nu e justificată numai de raţionalizare, ci şi de argumentul, mai moral, al limitării greutăţii muncii, care, de altfel, nu e absent la Taylor. În această privinţă, tot rostul lungului secol ce se întinde de la primul *Factory Act* britanic din 1833 până la inventarea, pe la 1950, în aceeaşi ţară, a termenului *ergonomie* constă aşadar în conştientizarea progresivă a necesităţii de a studia, de a preveni şi chiar de a vindeca relele determinate de condiţiile de muncă. Dezbaterea – şi, pentru unii, filantropi sau militanţi socialişti, lupta – priveşte în primul rând protecţia celor mai slabi, prin limitarea sau interzicerea muncii în manufactură (căci lumea agricolă e departe de o asemenea legislaţie) în cazul celor foarte tineri sau al femeilor. Ea permite, începând cu textele prototipice din anii 1830 şi 1840 (legea engleză din 1833, cea prusacă din 1839, cea franceză din 1841 etc.), consacrarea principiului unei intervenţii a puterii publice în limitarea timpului de lucru, care se va extinde puţin câte puţin la „igiena" şi la „securitatea" la locul de muncă, crearea, în 1919, a Organizaţiei Internaţionale a Muncii accelerând şi ea internaţionalizarea fenomenului.

[44] Vezi „eseul de biosociologie dirijată" al lui Paulette Bernège: *Explication, essai de biosociologie dirigée*, Didier, Toulouse, 1943. Să notăm că Henry Le Châtelier prefaţează încă din 1918 traducerea lucrării *La Tenue scientifique de la maison* de Christine Frederick (Ed. H. Dunot şi E. Pinat, Paris). Pentru o istorie culturală a electrocasnicelor: Quynh Delaunay, *Société industrielle et travail domestique: l'électroménager en France, XIX^e–XX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2003.

[45] Pentru un cadru epistemologic: *Le Travail domestique: essai de quantification*, INSEE, Paris, 1981. Mărturii orale în Dominique Doan *et al.*, *Des femmes dans la maison: anatomie de la vie domestique*, Natahan, Paris, 1981.

[46] Vezi Ruth Schwartz Cowan, *More Work for Mother: The Ironies of Household Technology from the Open Hearth to the Microwave*, Basic Books, New York, 1983.

În cazul Franţei, de exemplu, această trecere, înlesnită de crearea, în 1874, a unui corp de inspectori de muncă, are loc în anii 1890 (legea din 12 iunie 1893): în 1905, o catedră de „igienă industrială" e fondată la Conservatorul de arte şi meserii. Va trebui totuşi aşteptată generaţia următoare, marcată de experienţa celui de-al Doilea Război Mondial, ca să fie elaborate primele doctrine ale accidentologiei, în jurul tehnicianului Pierre Caloni, autor, în 1928, al lucrării *La Statistique des accidents et l'Organisation pour la prévention*, fondator al „preventicii". Chiar noţiunea de medicină a muncii apare în această conjunctură, prin jurul anului 1930, care înseamnă totodată anul primului congres şi al primului periodic de specialitate. Principiul comitetelor de protecţie a muncii la scara marilor întreprinderi nu e formulat oficial decât în 1941, şi pus în practică mai ales începând cu 1947 (comitetele de igienă şi de protecţie), imediat după apariţia obligativităţii serviciilor de medicină a muncii (1946), şi abia la sfârşitul celor „treizeci de ani glorioşi" au fost create, la vârf, o Agenţie naţională pentru îmbunătăţirea condiţiilor de muncă (1973) şi un Consiliu superior al prevenirii riscurilor profesionale (1976), şi a fost introdusă în mod explicit în reglementări şi legislaţie, în afară de igienă şi de securitate/protecţie, noţiunea de „condiţii de muncă"[47].

Înainte de a-şi primi numele, în 1949, la iniţiativa psihologului britanic Murrell, ergonomia a fost, de fapt, experimentată în cadrul celui de-al Doilea Război Mondial de US Air Force. Aceasta devine, în perioada evoluţiei sale, şi cea în care, printre altele, se dezvoltă o concepţie funcţionalistă asupra obiectului cotidian, unul dintre criteriile unei noi activităţi, designul[48]. Pe alocuri, ea putea să facă uz de o altă genealogie, cea care, referindu-se la dispozitivele şcolare, luase în considerare corpul elevului în cadrul unei reflecţii pedagogice ce respecta interesele lui corporale.

[47] Michel Valentin, *Travail des hommes et savants oubliés: histoire de la médecine du travail, de la sécurité et de l'ergonomie*, Docis, Paris, 1978; Jackie Boisselier, *Naissance et évolution de l'idée de prévention des risques professionnels*, Institut national de recherche et de sécurité, Paris, 2004.

[48] Despre reflecţia în Germania de la Weimar, în: Irene Raehlmann, *Interdisziplinäre Arbeitswissenschaft in der Weimarer Republik*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1988. Despre dimensiunea tehnică şi economică a istoriei designului, abordată în general din punct de vedere estetic, în: David S. Razman, *A History of Modern Design: Graphics and Products since the Industrial Revolution*, Laurence King, Londra, 2003.

Toate aceste tendinţe converg, fără să-şi propună acest lucru, spre o atenţie din ce în ce mai mare dată dimensiunii psihologice a *Muncii umane* (*Travail humain* e o revistă franceză creată în 1933). Chiar dacă această psihologie aplicată este, începând cu lucrările lui Hugo Münsterberg, utilizată cu promptitudine de conducătorii de întreprinderi, în special prin practica „testelor" de aptitudini şi de performanţă, ea suscită şi o reflecţie instrumentalizată asupra noţiunii de orientare profesională, care-şi impune procedurile între cele două războaie, ratând totuşi, pe termen lung, în procesul de formare rolul decisiv pe care-l visaseră pentru ea unii dintre promotori (în Franţa, Jean-Maurice Lahy, Henri Laugier...)[49]. Nu e mai puţin adevărat că întâlnirea dintre toate aceste tendinţe contribuie la relativizarea normelor corporale (de exemplu, în lucrările lui Ascher despre atitudinea scoliotică, desprinsă la el de scolioza structurală) şi duce la raţionamente, mai puţin fiziologice, în termeni de „schemă corporală"[50].

În cele din urmă totuşi, evidentele progrese ale tuturor acestor luări de poziţie nu modifică în mod considerabil clasificarea corporală ce corespunde, în linii mari, distincţiei dintre muncitorul care depune muncă fizică, fie el din agricultură, industrie sau chiar din comerţ (manipulanţi de toate soiurile), şi toţi ceilalţi, care aparţin nu atât sectorului „serviciilor" sau sectorului terţiar (în care există slujbe pentru muncitori), cât „birourilor" (care se găsesc şi în sectoarele primar şi secundar). Supuse unor constrângeri şi, adesea, adepte ale unor ocupaţii diferite în timpul liber, corpurile celor două categorii nu prea se aseamănă, în medie, nici prin măsură, nici prin corpolenţă, nici prin ţinută. Bineînţeles, această dihotomie se regăseşte la scară planetară, supunerea strictă a corpurilor economice faţă de condiţiile grele de muncă şi adesea mutilante fiind mai frecventă în lumea a treia decât în Occident.

[49] Jean-Maurice Lahy, director al laboratorului de psihologie experimentală de la École pratique de hautes études, care propovăduia încă din 1922 psihologia experimentală ca „bază a orientării profesionale" (*Bulletin médical*, 24-27 mai 1922), fusese în 1916 autorul unei lucrări de pionierat despre sistemul Taylor *Le Système Taylor et la Physiologie du travail professionnel* (Paris, Masson).

[50] Jean Ubermitte, *L'image de notre corps*, Ed. Nouvelle Revue Critique, Paris, 1935.

3. Violenţe corporale

Există cu siguranţă o anumită ambiguitate în izolarea – şi deci în punerea împreună – a violenţelor produse asupra corpului obişnuit de-a lungul unui secol care se întinde, sub privirea „Istoriei măreţe" – sau, ca să vorbim ca Georges Perec, a „Istoriei cu marea ei secure" –, de la un atentat la altul (Sarajevo, 28 iunie 1914 – New York, 11 septembrie 2001) sau, dacă vreţi, de la o expediţie punitivă la alta (răscoala boxerilor, 1900 – talibanii, 2001). Pe unde trece, de fapt, în aceste condiţii, graniţa dintre corpul obişnuit şi ceea ce e neobişnuit? Vom propune aici o delimitare destul de netă, dar care se va baza pe un alt tip de criteriu, cel al instituţionalizării: în paginile ce urmează, nu vor fi luate în considerare decât violenţele corporale repudiate de autoritatea legală – învestită, conform definiţiei lui Weber, cu monopolul violenţei legitime –, în afara abia pomenitei legitimităţi[51]. Vom regăsi aici ceea ce această autoritate, de la care preia ştafeta în întregime sau doar în parte mass-media, deci *vox populi*, va califica, într-un talmeş-balmeş, drept „violenţă gratuită", „necontrolată", „dezlănţuită" – toate acestea fiind epitete semnificative.

Astfel constrângerea fizică – care poate să meargă până la agresiune – pe care se bazează toate uceniciile nu poate intra în cadrul acestei epure, spre deosebire de uceniciile şcolare şi militare, de exemplu – înrudite una cu alta –, practici rituale de iniţiere numite în Franţa „bizutage", dar a căror existenţă e dovedită şi în multe alte societăţi[52]. Nu că autoritatea n-ar fi avut în privinţa lor o indulgenţă recurentă aproape de recunoaşterea oficială, bazată pe convingerea că acestea au un caracter în general benefic pentru „spiritul de corp" al acestor practici, legate uneori de „rituri", în care excesul

[51] Pentru o lectură pluridisciplinară, vezi studiile adunate şi prezentate de Michel Perrot în *Le Corps violenté: du geste à la parole*, Droz, Geneva, 1998.

[52] Emmanuel Davidenkoff şi Pascal Junghans, *Du bizutage, des grandes écoles et de l'élite*, Plon, Paris, 1993; Martine Corbière, *Le Bizutage dans les écoles d'ingénieurs*, L'Harmattan, Paris, 2003; Peter Randall, *Bullying in Adulthood: Assessing the Bullies and their Victims*, Brunner-Routledge, Hove/New York, 2001; Maurice J. Elias şi Joseph E. Zins, *Bullying, Peer Harassment and Victimization in the Schools: the Next Generation of Prevention*, The Haworth Press, New York, 2003.

de dependență al inițiatului părea să-i permită apartenența ulterioară la clasa dominatorilor. Dar e clar că tendința secolului a fost de a condamna amintitele practici, despre care mai multe indicii (hotărâri oficiale, procese) arată că, într-adevăr, s-au atenuat sau au regresat, fără să dispară însă. De altfel, duritatea anumitor exerciții integrate, de exemplu, oficial în planurile de învățământ ale cadrelor militare – duritate amintită de recurența accidentelor, unele dintre ele ajungând să fie mediatizate – dovedește chiar statutul ambiguu al anumitor forme de învățare, ce au multe puncte în comun cu jocul cu limitele.

Legătura între violența exersată asupra corpului și inițierea în lumea adulților, apărută din negura timpurilor, continuă să fie stabilită chiar de grupurile sociale, dincolo de orice instituție legală. Pe lângă acest tip de marcare identitară specific școlii sau armatei, nici „banda" sau „gașca" nu funcționează altfel. Istoricii, sociologii sau antropologii care s-au ocupat de aceste grupuri de tineri, a căror existență pare a fi fost descoperită de adulți în perioada exploziei demografice postbelice (perioada *baby-boom*), dar care existau și înainte, sub alte forme, au pus în lumină locul și rolul acestor operațiuni. Însă la fel se întâmpla și se întâmplă încă și cu grupările crimei organizate, constituite în organizații de tip mafiot odată cu modelul american al anilor 1920, care și el își avea originea într-o realitate italiană anterioară. Dimensiunea ritualică dispare ușor, dar nu întotdeauna și dimensiunea identitară, în țesătura fragmentată a societăților urbane de la sfârșitul secolului XX, marcate de migrația internațională, excluderea celor învinși de economie și reafirmarea identităților comunitare, totul pe fondul declinului societăților familiale tradiționale, acest din urmă termen trimițând fie la vechea tradiție (familii de imigranți de origine neoccidentală), fie la cea modernă (familii occidentale). Observatorii sociali, cărora li se alătură uneori experți în marketingul „tendințelor", semnalează cristalizarea stilurilor de viață dintre care unele vor vedea în violența corporală un semn de apartenență (mai ales în Franța anilor 2000, după cum o dovedește dezbaterea cu privire la violurile colective comise de tineri asupra adolescentelor în cartierele mărginașe).

Ne găsim deci la limita comportamentului obișnuit, din care nu mai fac parte acele emoții populare, cum le califica pe bună dreptate vechea

perspectivă asupra „poporului", emoții care revoltă periodic o parte sau întreaga populație, transformată în „mulțime" în stare de răzmeriță sau, dacă e clar orientată, de pogrom. Dar exemplul violului colectiv e dat ca să ne amintească faptul că, din nou, totul e legat de modul în care privim lucrurile: ordinar, obișnuit e ceea ce intră într-o ordine, iar ceea ce se schimbă ține de modul în care valorile dominante ale spațiului-timp luat în considerare trasează granițe între ceea ce e onorat, ceea ce e tolerat și ceea ce e condamnat. Aceasta e explicația evoluției recente a legislației violului și totodată a aplicării sale în țările occidentale, studiată de Georges Vigarello[53], evoluție ce marchează o mai mare severitate față de violator și trece, de exemplu, printr-un stadiu de definire și de penalizare a violului între adulți. De aceeași logică intelectuală vor ține și apariția delictului de hărțuire – care intră, de exemplu, în 1992 în Codul penal francez – și schimbarea discursului și practicii societății intelectuale, ale mass-mediei și ale judecătorilor cu privire la ceea ce a primit pe la 1925 numele de pedofilie.

Concluzie: Care-i tendința?

Deoarece „fapta" în sine contează mai puțin decât imaginea creată, difuzată și însușită de societatea contemporană, va trebui făcută distincția, în contextul schimbărilor specifice secolului XX, între ceea ce ține de domeniul practicilor și ceea ce reflectă mai ales o schimbare a reprezentărilor. Dar cu condiția să nu se suprailiciteze o asemenea distincție: reprezentarea și practica se determină una pe alta și, în linii mari, se confundă. Așadar, imaginea unei consolidări a „drepturilor femeilor" sau a „drepturilor copiilor" generează, într-adevăr, o vigilență și o severitate mai mari în privința a ceea ce va fi judecat drept o atingere adusă sus-numitelor drepturi etc.

Dar ajunge să spunem că din perspectiva imaginilor și a practicilor, secolul se transformă și că n-a încetat să se transforme în raportul său cu corpul; că, pentru a spune tot, corpul uman a cunoscut fără îndoială cea mai mare bulversare de până acum într-un timp atât de scurt, încât se poate

[53] Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVI^e–XX^e siècle*, Seuil, Paris, 2000.

emite ipoteza că nu există corp în mod latent autonom înainte de secolul XX, iar această ipoteză, înspăimântătoare şi discutabilă evident, ne e sugerată tocmai de examinarea, fie ea şi superficială, a corpului în viaţa cotidiană. Substratului economic i se poate adăuga puternica mişcare de individualizare care aşază în centrul universului, deci al societăţii în primul rând, un individ în căutarea propriei sale autonomii, când obiect şi subiect ale unei economii a întreţinerii şi desăvârşirii corporale, când obiect şi subiect ale unui discurs hedonist – care poate, uneori, intra în conflict cu discursul precedent. Calificarea unei asemenea tendinţe drept „narcisistă" (aceasta e diagnosticul lui Christopher Lasch şi al multor filosofi şi eseişti de la sfârşitul secolului[34]) reflectă bine importanţa dispozitivelor de oglindire implicate, dar conţine de asemenea, în mod mai mult sau mai puţin explicit, o judecată de valoare care dovedeşte mai ales importanţa schimbării. Bineînţeles, e legitim să i se asocieze prin analogie o configuraţie politică unei evoluţii care, pe planul afişării exterioare, apropie cele două sexe şi, pe planul realităţii sociale, apropie numeroasele etnii, în ambele cazuri până la metisaj. De la pantalonii pentru femei până la codiţele rasta ale adolescenţilor occidentali, identităţile, mai mult decât să se perturbe una pe alta, se amestecă în profunzime. Chiar dacă exigenţele economice pot juca şi ele un rol în accelerarea fenomenului, a ne limita la ele nu e suficient pentru a reda această dublă mişcare de mixaj, care e şi o mişcare de egalizare. Nu vedem de ce schema explicativă a istoriei politice, puţin contestată, care scoate în evidenţă aculturaţia valorilor democratice moderne în societăţile până acum supuse unor sisteme sociale bazate pe autoritatea tradiţională – această aculturaţie ce lămureşte în acelaşi timp mişcările de eliberare naţională şi pe cele de eliberare socială, asociate adesea –, nu ar putea fi aplicată la fel de bine la istoria corpurilor: există şi ceva politic în această eliberare de anumite constrângeri corporale străvechi.

Cu atât mai mult cu cât tendinţa se hrăneşte, ca întotdeauna, din propria sa evoluţie. Astfel, locul mai mare acordat feminităţii pe de-o parte şi

[34] Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, W.W. Norton, New York, 1979; a doua trad. fr., *La Culture du narcissisme: la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2000.

homosexualului pe de alta contribuie la „feminizarea" practicilor corporale ale sexului masculin, de-acum înainte sensibil la discursuri şi tentat de îngrijiri corporale rezervate, în societatea burgheză a secolului precedent – dar şi în majoritatea societăţilor zise tradiţionale –, sexului feminin. Desigur, schimbul între sexe a fost inegal, în funcţie de domenii şi de epoci. Totuşi, adoptarea de către bărbat – care e uneori, dacă avem în vedere lunga durată antropologică, o recuperare – a accesoriilor feminine, de la bijuterie la parfum, nu e lipsită de semnificaţie, şi e profundă.

Fără îndoială totuşi, durata, întinderea şi profunzimea fenomenului n-ar fi atât de mari dacă acesta nu s-ar sprijini pe un substrat cultural caracterizat de regresul vechilor sisteme religioase. O cultură care se reconstituie, de bine de rău, în imanenţă, este, în mod firesc, o cultură a oglindirii şi a spectaculosului. Iar în acest caz mass-media – inclusiv publicitatea – şi artele îşi joacă rolul, la fel de bine, de altfel, în reprezentarea corpului dedat plăcerilor, din ce în ce mai puţin cenzurat, ca şi în cea a corpului maltratat. După cel de-al Doilea Război Mondial, în acelaşi sens merge şi evoluţia literaturii, a spectacolului, a fotografiei sau a filmului, pe de-o parte, a publicităţii, pe de alta, sau cea generată de mass-media şi de arte, de televiziune. În această privinţă, incontestabila erotizare a podoabelor, precum şi a comportamentelor din ultimele decenii ale secolului în societăţile occidentale nu poate să nu fie pusă în legătură cu regresul constrângerilor puritane inerente tuturor sistemelor religioase.

Se va obiecta că, prin aceeaşi dinamică, igiena a progresat, ceea ce conduce, de exemplu, la cenzurarea simultană a reprezentării şi a practicii consumului de substanţe psihoactive, începând cu tutunul şi alcoolul[35]. De fapt nu este nici o contradicţie: nu numai că aceeaşi societate tinde să nu mai penalizeze folosirea drogurilor „uşoare", dar e în consinsare vorba, despre răsfăţarea corpului, şi în primul rând a propriului corp, dar şi despre a face acest lucru într-o perspectivă teoretic egalitară

[35] Noţiunii de alcoolism, create la mijlocul secolului al XIX-lea, i se va adăuga pe la 1891 cea de „tabagism". Vezi Didier Nourrisson, *Le Tabac en son temps: de la séduction à la répulsion*, Rennes, ENSP, 1999; Iain Gately, *Tobacco: A Cultural History of How an Exotic Plant Seduced Civilization*, Grove Press, New York, 2001.

– fiindcă, de exemplu, „fumatul ucide“ este un avertisment adresat nu numai fumătorului, ci şi anturajului său. Se păstrează schema democrato-liberală.

Ca să folosim expresia consacrată, „viitorul ne va arăta“ dacă o asemenea dinamică se va amplifica, se va stabiliza sau o va lua în sens invers – ce se va întâmpla, de exemplu, ca să ne limităm doar la substratul ecologic al acestei probleme, cu utilizarea apei de către populaţia secolului XXI? La începutul acestui secol, dinamica e limitată mai puţin de „o întoarcere în timp“ rigoristă, de origine tradiţionalistă sau neotradiţionalistă (islamişti, neoconservatori nord-americani...), cât de o circumscriere geografică şi socială ce continuă să facă din tot ceea ce precedă un atribut al categoriilor dominante occidentale sau occidentalizate. Dincolo de motivele economice care fac, de exemplu, să existe în acelaşi oraş mai multe institute de frumuseţe în cartierele rezidenţiale decât în cele mărginaşe, se păstrează şi distanţa culturală. Toate aceste evoluţii vin din Occident, chiar şi atunci când ele însele împrumută ceva sau pretind că împrumută de la Orient şi toate pornesc de la „clasele superioare“, dar au nevoie mai mult ca niciodată de aderiunea „maselor“, în întâmpinarea intereselor cărora trebuie să vină.

3. A se antrena

Georges Vigarello

Revista *Véloce-Sport*, când propune în 1885 „cele zece porunci ale bicicliştilui“, publică imaginea unui ciclist pedalând în apartamentul său. Maşinăria e fixă, susţinută de stâlpi, animată pe un planşeu. Rolul său e limitat, roata neactivând altceva decât o frigare pusă într-un şemineu. Comentariul e sugestiv: „În faţa vetrei, să te străduieşti să profiţi de pe urma antrenamentului.“[1] Ironie, bineînţeles, dar şi un vag decalaj. Antrenamentul poate părea încă, în 1885, o cultură „curioasă“, contestabilă în surdină: un demers ce deturnează de la ce e util, un angajament prea egoist în fond, când altele sunt activităţile eficiente ce ar trebui privilegiate. De aici frigarea ce aminteşte de necesităţile „realităţii“.

Odată cu secolul XX, se impune în schimb legitimitatea antrenamentului, organizarea sa din ce în ce mai exigentă: „dezvoltarea sa metodică“[2] până-ntr-atât încât devine cuvântul esenţial din pedagogiile şi pregătirile fizice. Iar apoi, încă şi mai mult, imperceptibila sa transformare: interesul acordat mai întâi voinţei şi efectelor sale, după aceea interesul acordat zonelor mai obscure ale corpului, împotrivirilor, obstacolelor ascunse. Se trece, de exemplu, de la simpla aşteptare a dobândirii forţei la un obiectiv mai profund, mai complex, cel al unei nesfârşite şi intime împliniri. De aici apare şi ideea unui autocontrol accentuat, dar şi a unei cunoaşteri mai interiorizate. De aici, mai ales, se ajunge la un antrenament fizic şi o dezvoltare de sine ce se mulează pe imaginea însăşi a corpului, devenit, de-a lungul secolului, o miză din ce în ce mai evidentă şi mai esenţială a identităţii.

---

[1] *Le Véloce-Sport*, 1885, p. 57.

[2] Georges Hébert, *Leçon-type d'entraînement*, Vuibert, Paris, 1913, p. 1.

Iar azi, în fine, jocul cu limitele e cel ce se profilează: sentimentul unui corp maleabil în funcţie de tot felul de schimbări nedefinite, dacă nu chiar riscante.

I. Programe pentru corpuri „atletice"

„Sporturile atletice", apărute odată cu sfârşitul secolului al XIX-lea, sunt apropiate la început de multe alte practici fizice: gimnastici de interior, mişcări de dans, exerciţii „naturale", diverse jocuri. Accentele „modernităţii" au unit totuşi ansamblul acestor practici. O dublă originalitate le-a transformat chiar: viziunea tot mai tehnică şi mecanică asupra mişcării şi viziunea tot mai riguroasă şi mai ordonată asupra antrenamentului. O anumită miză avea în curând să le contureze altfel ţelul, susţinută fără îndoială de noile posibilităţi oferite de timpul liber şi de timpul „pentru sine": şi anume promisiunea unui impact psihologic care să profileze o anumită fortificare cât se poate de voită, certitudinea de a câştiga în siguranţă şi tenacitate. Ceea ce duce la un fapt remarcabil pentru anii 1900–1910, o investiţie în musculatură care-şi va lărgi pe nesimţite aria peste efectele încă ezitante ale unei psihologii.

1. O profuziune de practici

Enciclopediile domestice, cărţile dedicate căminului, dicţionarele vieţii practice se îmbogăţesc brusc la trecerea spre secolul XX cu nenumărate exemple de activităţi fizice. Metodele propuse se fărâmiţează mai mult ca niciodată, promiţând „un corp mai suplu, mai armonios, mai frumos"[3]. Proliferează chiar conflicte, ce pun în contrast mai multe mijloace de dobândire a excelenţei corporale. Philippe Tissié publică paisprezece articole în *Revue scientifique* între 1896 şi 1907 ca să ridice în slăvi o „gimnastică suedeză" alcătuită din mişcări pe cât de rigide pe atât de riguroase[4]. Georges Hébert,

[3] Augusta Moll-Weiss, *Le Livre du foyer*, Armand Colin, Paris, 1910, p. 390.

[4] Vezi Yves Travaillot şi Marc Tabory, *Histoire de l'éducation physique: genèse d'une discipline scolaire*, 2002, fără loc, fără ed., p. 91.

locotenent însărcinat cu vasul-şcoală al marinei, se opune, pretinzând că a sistematizat singurele mişcări „naturale", cele specifice mersului pe jos, alergatului, saltului, aruncării…, pentru o mai bună „dezvoltare metodică a tuturor părţilor corpului"[5]. Edmond Desbonnet, tot pe-atunci, se limitează la folosirea exclusivă a extensoarelor („exercizoarele") şi a halterelor pentru „a fabrica atleţi completi"[6]. Iar tuturor acestora li se opune Pierre de Coubertin, care privilegiază tehnicile sporturilor şi ale competiţiilor pentru a promite o „perfecţiune corporală"[7] totală. Opoziţii dispersate, bineînţeles, ca şi disputele între persoane, dar ele dezvăluie triumful definitiv al exerciţiului „construit", cel al mişcărilor sistematizate, mecanice şi precise, organizate cu singurul scop de a mări puterea fizică; corpul va fi educat în acest sens în conformitate cu un cod analitic al progreselor, muşchi după muşchi, parte după parte. Tocmai pentru că această viziune a triumfat s-au putut ivi conflicte de „metodă", în parte periferice faţă de universul lor iniţial.

S-a impus un cuvânt, ce a străbătut toate aceste metode, un cuvânt rezervat multă vreme doar muncii cu caii de curse: cuvântul „antrenament", practica denumită astfel „constând în curse urmate de îngrijiri care au drept scop debarasarea calului de ce-i prisoseşte şi învăţarea acestuia să alerge"[8]. Banalizarea gimnasticilor la sfârşitul secolului al XIX-lea, a performanţei sportive, a pregătirii pentru aceasta a extins în schimb acest cuvânt la ansamblul metodelor pentru exerciţiu. Din asta rezultă unitatea proiectului, în pofida diferenţelor, şi chiar efectul său de sinteză, această căutare comună a dezvoltării lente şi a fortificării de sine: „depunerea în fiecare zi şi fără mare oboseală a unui efort mai mare decât în ziua precedentă"[9], voinţa

[5] Georges Hébert, *Leçon-type d'entraînement*, *op. cit.*, p. 1.

[6] Edmond Desbonnet, *Comment on devient athlète*, Berger-Levrault, Paris, 1911, p. 36.

[7] Pierre de Coubertin, *Amélioration et développement de l'éducation physique, Rapport présenté à S.E.M. le Ministre de l'Instruction publique* [Lausanne, 1915], în Norbert Müller şi Otto Schantz (ed.), *Textes choisis*, vol. III, Weidman, Zürich, 1986, p. 418.

[8] Napoléon-Alexandre Laisné, *Dictionnaire de gymnastique*, Picard-Bernheim, Paris, 1882, p. 56. Vezi de asemenea Ned Pearson, *Dictionnaire du sport français*, O. Lorenz, Paris, 1872: „Cuvântul antrenament e folosit doar pentru caii de curse" (p. 254).

[9] Philippe Tissié, *La Fatigue et l'Entraînement physique*, Alcan, Paris, 1897, p. 3.

unor repetări tot mai numeroase, mai treptate, mai precise. E ceea ce amestecă totodată progresia şi rezultatul, dozajul şi munca. Ceea ce duce de asemenea la clasamente cotate, chiar pentru cei care nu sunt prieteni cu sportul. Ca în tabelele lui Georges Hébert, de exemplu, în 1911: „Performanţe inferioare", „Performanţe medii", „Performanţe superioare", „Performanţe atletice", „Performanţe la limita puterilor umane", „Performanţe maxime sau recorduri"[10].

În schimb, există opoziţii mai reale, cele ce pun faţă în faţă, încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea, greoaiele mişcări de ansamblu ale vechilor societăţi de gimnastică şi practicile mai deschise ale cluburilor şi asociaţiilor sportive. S-a spus deja totul despre ariile lor specifice[11]. În 1889, La Vaillante [„Viteaza"], de exemplu, societatea de gimnastică din Perigueux, pretinde că „dezvoltă forţa fizică pentru a da armatei contingente de bărbaţi robuşti, agili, bine pregătiţi"[12], mizând în principal pe soldat şi luptă. Pe când Clubul atletic din aceeaşi localitate, apărut cu câţiva ani mai târziu, îşi propune „drept scop să încurajeze şi să dezvolte gustul pentru toate sporturile în general şi practicarea lor"[13], mizând în principal pe practica ludică, deşi conexiunea cu armata nu e uitată. S-a spus deja totul despre importanţa societăţilor de gimnastică după înfrângerea din 1870, despre atracţia lor către punerile în scenă la nivel de mase, despre voinţa lor militaristă, despre practicile lor vizibil disciplinate legate de ascendentul culturii militare, dar în egală măsură şi de o lentă apariţie a modalităţilor populare de petrecere a timpului liber[14].

[10] Georges Hébert, *Le Code de la force*, L. Laveur, Paris, 1911, p. 53.

[11] Vezi Pierre Arnaud (coord.), *Les Athlètes de la République. Gymnastique, sport et idéologie républicaine, 1870-1914*, Privat, Toulouse, 1987. Vezi de asemenea Georges Vigarello, „Le gymnaste ou le sportif" în Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine şi Georges Vigarello (coord.), *Histoire du corps*, vol. II, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Seuil, Paris, 2005, pp. 372–373 (*Istoria corpului*, vol. II, Editura Art, Bucureşti, 2008, n. tr.).

[12] Vezi Alain Garrigou, „La naissance du mouvement associatif sportif sous la IIIe République en Dordogne", în Pierre Arnaud şi Jean Camy (coord.), *La Naissance du mouvement sportif associatif en France*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1986, p. 248.

[14] Vezi asupra acestei probleme Anne-Marie Thiesse, „Organisation des loisirs des travailleurs et temps dérobés (1880–1930)", în Alain Corbin (coord.), *L'Avènement des loisirs*, Aubier, Paris, 1995.

S-a spus de asemenea totul despre uşorul progres al societăţilor sportive începând cu secolul XX, cluburile de velocipedie, de fotbal, de atletism sau de canotaj, cu jocurile lor în mijlocul câmpului, apetitul lor pentru recorduri, care au luat an după an locul societăţilor de gimnastică încremenite în alinierile lor sincrone şi numele lor de luptă, Drapelul, La Marseillaise, Divizia Dragonilor, Stindardul. Sportul place din ce în ce mai mult odată cu trecerea timpului, chiar dacă numărul celor care-l practică rămâne, pentru o vreme, echivalent între societăţile de gimnastică şi societăţile sportive, 470 000 pentru primele şi 400 000 pentru cele din urmă pe la 1910[15], chiar dacă în multe dintre regiuni procentul societăţilor de gimnastică se apropie tot pe-atunci de 70%[16], cifrele nerăsturnându-se decât după Primul Război Mondial. Sportul place mai mult şi pentru că organizarea sa „democratică", întemeiată pe un sistem de tipul mandatari–mandanţi, e însufleţită de „conducători" aleşi, după modelul asociaţiilor instaurate definitiv în Franţa odată cu legea din 1901: „În asociaţia sa sportivă, adolescentul face şcoala vieţii şi a cetăţeanului. El învaţă să asculte de şefi pe care şi i-a ales de bunăvoie şi să comande unor egali."[17] Un prim *Annuaire général des sports illustré*[18], publicat pe mai mult de 1000 de pagini în 1904, confirmă definitiva conştientizare a unei identităţi, a unei acumulări de practici şi de nume de asociaţii.

Una dintre primele anchete despre tineri efectuate, în 1913, de Alfred de Tarde şi Henri Massis conduce la concluzii clare: „Moda sporturilor îi antrenează pe toţi tinerii care citesc cu pasiune publicaţiile sportive."[19] Formulare

[15] Vezi Georges Le Roy, *Éducation physique gymnastique*, Paris, P. Lafitte, 1914, p. 361.

[16] Vezi Olivier Chovaux, „Origine et enracinement du football-association dans le Pas-de-Calais (fin XIXe–1914)", *Revue du Nord*, vol. 86, aprilie–iunie 2004, p. 346. Vezi şi Philippe Tichit, „Politiques sportives municipales. Genèse, structuration et enjeux, 1900–1980", în Jean-François Loudcher şi Christian Vivier (coord.), *Le Sport dans la ville*, L'Harmattan, Paris, 1998.

[17] Raoul Fabens, *Les Sports pour tous*, Armand Colin, Paris, 1905, p. 27.

[18] *Annuaire général des sports illustré (commerce et industries sportives)*, Paris, fără ed., 1904–1905.

[19] Agathon [pseudonim pentru Alfred de Tardes şi Henri Massis], *Les jeunes gens d'aujourd'hui. Le goût de l'action. La foi patriotique. Une renaissance catholique. Le réalisme politique*, Plon-Nourrit et Cie, Paris, 1913.

excesivă bineînțeles, înșelătoare chiar, dar care sugerează efervescența jocului, sentimentul unei libertăți sporite. Cu atât mai mult cu cât contextul o înlesnește și i se asociază: sporturile și competițiile nu se puteau împământeni decât cu condiția neîngrădirii ținuturilor[20], a accelerării comunicațiilor, a unei restrângeri instituționale care să unifice competițiile și regulamentele. Totodată, ele nu se puteau împământeni fără o organizare mai atentă a spațiilor, precum și fără o concretizare mai clară a democrației prin înființarea de cluburi și asociații. Iar asta accentuează sentimentul de cucerire și de mobilitate. E ceea ce direcționează frazeologia părinților fondatori, convinși că importă o morală pentru vremurile noi, convinși că, la răscrucea dintre secole, conciliază regresul religiei, puterea colectivului, triumful individului: cu alte cuvinte, că îmbină „efortul mușchilor și pe cel al gândirii, întrajutorarea și concurența, patriotismul și cosmopolitismul inteligent, interesul campionului și abnegația echipierului"[21], conform formulării eclectice a lui Pierre de Coubertin. Sportul pretinde că inventează o morală ce promovează competiția în deplin respect față de celălalt, afirmarea de sine însoțită de solidaritatea față de restul. Să participi la un joc ar însemna să fii moral, să participi la o confruntare ar însemna să fii exemplar, deferent față de celălalt mai ales, tot atât cât energic sau pasionat. Imensă ideologie a vremii ce reușește să profileze o viziune etică, cvasipedagogică, asociind excitației specifice concursurilor fizice puterea de pacificare a acestora și exemplaritatea lor. Imens proiect, totodată, care instituie mai mult ca oricând performanța drept indicator al perfecționării.

2. „Antrenamentul"

Oricum, antrenamentul este sistematizat, fiind mai puțin legat de vechile regimuri alimentare sau de asudările cailor, boxeurilor și jocheilor[22], dar

[20] Vezi Eugen Weber, *La Fin des terroirs. La modernisation de la France rurale, 1880-1914*, Fayard, Paris, 1983, pp. 337 și 499 [prima ediție americană, *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1880-1914*, 1976].

[21] Pierre de Coubertin, „L'apport de la VII^e^ olympiade", *La Revue sportive illustrée*, 1920.

[22] Vezi André Rauch, „La notion de training", *Études et recherches. Annales de l'INSEP*, 1980.

mai legat de gesturi și de efectele lor, glorificând tehnici și tablouri. Timpul, mai ales, este împărțit: Desbonnet îngrămădește pe coloane lungi, în 1901, „numărul de mișcări de fiecare tip ce trebuie efectuat în fiecare zi timp de o lună"[23], pentru a dobândi forță, înainte de a imagina alte nivele, alte mișcări pentru alte luni încă. El descrie și instrumente noi, ce integrează în însăși structura lor principiul progresiei, precum „halterele cu încărcare automată"[24]: cele cărora un simplu gest poate să le adauge greutăți suplimentare. Iar asta transpune dezvoltarea fizică în chiar dispozitivul instrumentului, transformând antrenamentul în cultură materială: e un proiect întipărit în adaptarea obiectelor.

Exigența sporește și în legătură cu evocarea practicilor, precizia lor, inevitabila lor legătură cu antrenamentul. Scopul: „cel de a permite corpurilor eforturi care sunt imposibile în mod normal [*sic!*][25]". Exigența se mărește și în cluburi, cele de fotbal de exemplu, la începutul secolului XX când jocul nu mai este conceput fără antrenor sau fără o pregătire prealabilă. Se stabilește un program. E un program cronometrat, pentru toată săptămâna, ce inspiră și alte practici. De asemenea, e redactat, popularizat, discutat, ca cel sugerat de *La Vie au grand air* din 1914, prevăzut, la drept vorbind, pentru profesioniști:

Marți:

– Dimineața (ora 10.30): cinci minute de mișcări de respirație, patru curse de cincizeci de metri, apoi una de o sută de metri. Apoi cincisprezece minute de cultură fizică generală și, în fine, duș.

– După-masă (ora 15.00): două curse de cincizeci de metri și una de două sute de metri. Apoi cincisprezece minute de punching ball* și apoi baie/duș.

Miercuri:

– După-masă: exercițiu cu mingea început cu încercări de penalti…

[23] Edmond Desbonnet, *La Force physique, culture rationnelle*, Berger-Levrault, Paris, 1901, p. 67.

[24] *Id.*, *Comment on devient athlète*, *op. cit.*, p. 121.

[25] „L'hygiène des sports", *Annuaire général des sports illustré…*, *op. cit.*, p. 127.

* Baloane pentru lovit cu pumnul, folosite mai ales în box (n. tr.).

Joi:

– Dimineaţa: la fel ca marţi dimineaţa, dar şi un marş de şapte-opt kilometri pe câmp…

– După-masă: la fel ca marţi…

Vineri:

– Odihnă, greutatea jucătorilor e înregistrată şi supravegheată…[26]

Intensitatea variază, în mod evident, în funcţie de cluburi şi proiecte. Programele, în schimb, devin o obligaţie pentru orice pregătire, iar pregătirea o formulă comună pentru toate practicile fizice. E necesar să repetăm că şi metodele au de-a face cu practicile demarate: „metoda naturală" a lui Hébert, de exemplu, este solicitată în 1913 pentru pregătirea sportivilor într-un vast complex construit la Reims, conceput ca un „colegiu de atleţi" cu stadion şi sală de sport acoperită. *L'Illustration* propune o evocare pur şi simplu lirică a acestui complex, îmbinând poezia, natura şi modernitatea: „Locurile astea, unde totul exaltă cultul forţei, au drept cadru dealurile line ce urcă uşor spre orizont."[27]

3. Fascinaţia tehnică

Dacă societăţile de gimnastică tind să dispară, gimnastica însăşi ca mod de pregătire şi repertoriu comun nu dispare. Ba chiar rămâne activitatea principală, un arsenal de mişcări ce întreţine imaginea acumulărilor progresive şi calculate. Ea triumfă în special la şcoală. E ceea ce confirmă participanţii la Congresul internaţional de educaţie fizică din 1913 de la Paris, cu modelele lor de lecţii ce multiplică progresiile şi nivelurile[28]. E ceea ce confirmă şi convingerile lui Pierre de Coubertin care propune gimnastica în şcoala primară pentru „a modela, a mlădia sau pentru a

[26] *La Vie au grand air*, 14 martie 1914. Pe această temă vezi şi Alfred Wahl (ed.), *Les Archives du football: sport et société en France, 1880–1980*, Gallimard, „Archives", Paris, 1989, pp. 140–141.

[27] „Parmi les athlètes", *L'Illustration*, 20 septembrie 1913.

[28] Vezi „Modèles des leçons d'éducation physique", *Congrès international de l'éducation physique. Paris, 17–20 mars 1913*, J.-B. Baillière, Paris, 1913, vol. III, p. 299 şi urm.

fortifica şi a călii"[29]. Ea triumfă şi în practicile private, cele din sălile de gimnastică sau din spaţiile domestice: numărul sălilor de gimnastică creşte la Paris de la 18 la 40 între 1870 şi 1914, în timp ce gimnastica se banalizează în referinţele legate de întreţinerea personală, o carte de „gimnastică de interior" reuşind să fie vândută într-un număr de 21 000 de exemplare publicului francez din 1905 (40 000 la a patra sa ediţie din 1908) şi de 376 000 de exemplare, în acelaşi an, publicului din aproximativ zece ţări europene[30].

Diversitatea „exerciţiilor" s-a extins ca niciodată, la începutul secolului XX, juxtapunând, într-un recensământ ce sfida orice categorisire exhaustivă, „jocurile în aer liber", „sporturile pedestre", „exerciţiile corporale" (printre care gimnastica), „ciclismul", „automobilismul", „sporturile de iarnă", „turismul şi călătoriile", conform laborioasei clasificări din *Encyclopédie de la vie pratique* din 1910[31]. „Lista e lungă şi variată", mai spune în 1903 o carte de „jocuri şi sporturi" ce se adresează „tinerilor cititori": „Alegeţi ce vă place. Iată douăzeci şi cinci de sporturi, cel puţin, care se adresează muşchilor voştri şi inteligenţei voastre."[32]

Cu mult mai în profunzime, fascinaţia tehnică domină în aceste recensăminte ale gestualităţilor. În primul rând e o fascinaţie pentru instrumente, după cum o arată comentariile provocate de bicicletă: insistenţa asupra cromurilor, oţelurilor, pinioanelor, „furcilor cu amortizor", „lanţurilor cu role duble", „roţilor cu clichete oscilante"[33]. Bicicleta răvăşeşte referinţele imaginare, înmulţind „rulmenţii aceia fără frecări considerabile ce reduc corpul uman

[29] Pierre de Coubertin, *Amélioration et développement de l'éducation physique…*, *op. cit.*, vol. III, p. 417.

[30] Vezi Jacques Defrance, *L'Excellence corporelle. La formation des activités physiques et sportives modernes, 1770–1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1987, p. 135. Este vorba despre cartea lui Jørgen Peter Müller, *Mon système, 15 minutes de travail par jour pour la santé*, H. Tillge, Copenhaga, 1905. Vezi de asemenea cifrele menţionate în Jørgen Peter Müller, *Le Livre du plein air*, Copenhaga, H. Tillge, 1909, p. 1.

[31] Contesa de Gencé (pseudonim al lui Marie Pouyollon), în *Encyclopédie de la vie pratique*, Librairie des Beaux-Arts, Paris, fără dată [circa 1910], vol. II, pp. 268–390.

[32] Charles Fleuriqand, *Jeux, sports et grands matchs*, Firmin-Didot, Paris, 1903, pp. 7–8.

[33] P. Moreau şi G. Voulquin (coord.), *Les Sports modernes illustrés*, Larousse, Paris, 1905, p. 127.

la o formulă algebrică"[34]. Gaj al eficacității, al mobilității, precum și al perfectei mecanizări, ea este de asemenea și primul obiect de consum din Franța industrială, ajungând de la 50 000 de bucăți în 1890 la mai mult de un milion în 1901: „o binefacere socială"[35], după cum afirmă ziariștii de la începutul secolului. O mărturie a vitezei, după cum adaugă Colette la trecerea ciclișilor din Turul Franței în 1912: câteva siluete de ciclişti abia zărite, ființe fără chipuri, cu „ochi cavernoși sub gene ca de ipsos", ascunși sub o mască de sudoare și de praf, „dosuri negre și galbene numerotate în roșu, cu șira spinării arcuită. Au dispărut tare repede, singurii tăcuți în mijlocul vacarmului"[36]. A „se antrena" pentru asemenea exerciții va fi sinonim mai mult ca niciodată cu a intra în modernitate.

Practicile fizice se aliază cu mașinile vremii la început de secol XX, ca și cu noile materiale, prin trecerea, de exemplu, de la lemn la oțel, demarată, în ceea ce privește sportul, la sfârșitul secolului precedent: recurgerea la tuburile goale de fier pentru postamentele aparatelor de gimnastică, la oțelul tras pentru elasticitatea barelor fixe, la duraluminiu pentru reducerea greutății motoarelor de competiție. Ceea ce transformă și motricitățile, îndreptate și mai mult către viteză, avânt, agilitate. Ceea ce apropie și mai mult practicile fizice de modernitate, convergență ridicată în slăvi de Manifestul futurist de la începutul secolului XX ce evocă „clocotul vertiginos al lumii", acest univers „plastic, mecanic, sportiv"[37]. Acesta e de altfel argumentul lui Henri Desgrange, inițiatorul Turului Franței în 1903, convins că-i va metamorfoza pe ciclişti în „mesageri ai viitorului", actori ai „unei noi vieți"[38], purtători ai semnelor industrializării până în miezul vieții rurale.

Fascinația însoțește de asemenea însăși tehnica gesturilor: textele legate de sport acumulează, la începutul secolului XX, recensăminte minuțioase,

[34] Georges Rozet, *Défense et illustration de la race française*, Alcan, Paris, 1911, p. 95.
[35] Pierre Giffard, director al publicației *Vélo* în 1902, citat de Jacques Marchand, *Pour le Tour de France*, Gonthier, Paris, 1967, p. 31.
[36] Colette, *Dans la foule* [1918], în *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Flammarion, 1949, p. 443.
[37] *Manifeste futuriste*, 1913.
[38] Henri Desgrange, în *L'Auto*, 9 iulie 1903.

dispozitive calculate. Descrierile „prinderilor și loviturilor" la lupte, de exemplu, în primul *Larousse* consacrat sportului, din 1905, se opresc asupra „tururilor de șolduri", a „șuruburilor", a „prizelor simple" și „duble", a „centurării din față", „din spate", „laterale", a „ridicării în supleu", a „reburului"[39]. Figurile concepute pentru patinajul pe gheață în prima enciclopedie britanică consacrată sportului în 1898 cuprind 28 de „grupe" numai pentru secțiunea B din prima clasă de mișcări[40], iar *Book of Athletics* de la începutul secolului XX din Statele Unite afirmă că se pot încadra într-o „știință" în cifre abilitatea necesară pentru jocul de baseball, ca și viteza necesară pentru trecerea peste un obstacol[41]. E ceea ce remarca și Bonnefont pentru canotaj cu câțiva ani mai devreme: nu „să lovești, de bine de rău, apa cu vâslele", ci să înveți „o știință cu regulile ei fixe și cu codul său specific"[42].

În acest caz corpul e complet tehnicizat, tot mai influențat de modelele societății industriale. Din asta rezultă acel raport inedit cu motricitatea, acel paradox, prea puțin studiat: pe de-o parte în primul rând supunerea față de regulile cele mai stricte de eficacitate biomecanică, în funcție de un calcul sofisticat de vectori, de forțe, de timpi, pe de altă parte o atenție din ce în ce mai accentuată față de rateuri și de neprevăzuturi, cele cărora actitatea ludică nu poate să li se sustragă. Nu e nimic altceva decât originalitate a plăcerii pentru actori, acea excitație deosebită generată de confruntarea dintre previziunea ce se dorește completă și surpriza, la fel de completă, declanșată de inevitabilul hazard al jocului.

4. O profuziune de măsuri

Corpul acesta tehnic, trebuie să insistăm pe această idee, este un corp măsurat. Progresele sale, precum și antrenamentele sale sunt „mașinalizate",

[39] P. Moreau și G. Vouilquin (coord.), *Les sports modernes illustrés*, op. cit., pp. 208-216.
[40] Henry Charles Howard, Conte de Suffolk și Berkshire, Hedley Peek, Frederick G. Aflalo, *The Encyclopaedia of Sports*, vol. II, Lawrence and Bullen, Londra, 1898, p. 371.
[41] Paul Withington, *The Book of Athletics*, Boston, Lothrop, Lee & Shepard Co., 1914. Vezi „The science of hurdling", p. 189, și „The science vs skill in base ball", p. 253.
[42] Gaston Bonnefont, *Les Exercices du corps*, Jouvet, Paris, 1890, p. 186.

Randamentul se afirmă, potenţialul se calculează. Aparatele se înmulţesc la începutul secolului XX, ca o continuare a unui ansamblu de dispozitive de evaluare pe care lucrările lui Marey îl inauguraseră la sfârşitul secolului precedent[43]. „Spirometrului" ce indica de multă vreme capacitatea respiratorie[44], „pneumografului" ce indica de multă vreme ritmul respiraţiei, li se adaugă, la începutul secolului XX, „dublul conformator" al lui Demeny, ce desena profilurile combinate ale curburii coloanei vertebrale şi ale toracelui, „rahigraful" aceluiaţi Demeny, ce preciza rectitudinea coloanei vertebrale, „toracograful" lui Dufestel, ce înregistra amplitudinea mişcărilor respiratorii ale toracelui, dar şi simetriile şi disimetriile circumferinţei acestuia, „ergograful" lui Mosso, ce înregistra pragurile de oboseală şi de atenţie[45].

Cursoarele sunt activate. Motorul e evaluat. Resursele sunt prevăzute. Exerciţiul nu mai e imaginat în afara efectelor sale asupra „măsurătorilor realizate asupra elevilor ce au urmat cursuri în comparaţie cu elevii ce au servit drept martori"[46]. Înregistrările se înmulţesc, dând un caracter din ce în ce mai obiectiv progresului şi previziunilor legate de acesta: trei luni de lecţii, de exemplu, pentru a mări circumferinţa pieptului cu 10 cm, circumferinţa gâtului, a bicepşilor sau a pulpelor cu 4,5 cm, lărgimea umerilor cu 15 cm, după părerea Şcolii de cultură fizică în 1903[47]. Tema randamentului este primordială în aceste date: plămânii sunt situaţi în centrul calculelor, energia în centrul reprezentărilor. Iată cifrele preferate de sportsmanul desăvârşit[48]: „Circumferinţa pieptului îmi măsoară 99 cm la expiraţie şi 124 cm la inspiraţie, iar suflul meu evaluat cu spirometrul atinge 600 m^3." Ceea ce precizează dintr-un foc care e aspectul dorit al ţinutelor fizice, care sunt

[43] Vezi Étienne-Jules Marey, *La Machine animale*, G. Baillière, Paris, 1873.

[44] Vezi „experienţele spirometrice" evocate de Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, J.-B. Baillière şi fiii, Paris, ediţia a III-a, 1857, vol. I, p. 237.

[45] Vezi, pentru aceste din urmă aparate, „La préparation physique", *La Vie au grand air*, iunie 1907, planşa centrală.

[46] „Modèles de leçons d'éducation physique et résultats des mensurations sur des élèves ayant suivi les cours et comparaison avec des élèves servant de témoins", *Congrès international de l'éducation physique...*, *op. cit.*, p. 299.

[47] Citată de Charles Fleuriqand, *Jeux, sports...*, *op. cit.*, p. 27.

[48] Jørgen Peter Müller, *Le Livre du plein air*, *op. cit.*, p. 107.

rezultatele direct vizibile ale antrenamentului: toracele împins înainte, umerii trași înapoi, partea de sus a corpului dezgolită pentru a-i scoate în relief dezvoltarea. Ceea ce unifică totodată metodele în ciuda diferenţelor dintre ele: „Pieptul cele mai înguste, cele mai sfrijite se lărgesc, se dezvoltă, ca să spunem aşa, văzând cu ochii [...], spatele se îndreaptă, umerii se fixează înspre în spate"[49], afirmă la fel texte din teoriile cele mai deosebite. Oare nu constituie toracele „foalele căminului animal"[50], sau „joja maşinii umane căreia îi este focar de combustie"[51]? De aici se ajunge la inventarea unor tipuri morfologice cvasiierarhizate: „tipul toracic" preferat de Demeny „tipului abdominal"[52] în 1902, „tipul respirator" preferat de Sigaud în 1910 „tipului digestiv" sau „tipului cerebral"[53]. Iar asta în timp ce o comisie medicală măreşte numărul fotografiilor de participanţi la Jocurile Olimpice de la Paris din 1900, „despuiaţi" în prealabil, pentru a le dezvălui mai bine „caracterele morfologice"[54].

Asta nu înseamnă că alte modele ar fi ignorate la începutul secolului XX. O fiziologie a nervilor subliniază de multă vreme rolul jucat de alarma simţurilor. Fără ea e imposibil de controlat alurile şi mişcările. E imposibil de atins orice precizie gestuală fără informaţiile „profunde", cele primite de la muşchi sau de la tendoane. Influxul e în aceeaşi măsură ascendent şi descendent. El instruieşte în aceeaşi măsură în care comandă. Ajustează în aceeaşi măsură în care constrânge. E ceea ce arată bolile foarte exacte: degenerescenţa nervului sensibil rahidian, de exemplu, şi numai ea, e cea

[49] Émile Coste, *L'Éducation physique en France, ce qu'elle est, ce qu'elle devrait être*, H. Charles-Lavauzelle, Paris, 1907, p. 50.

[50] Augusta Moll-Weiss, *Le Livre du foyer*, *op. cit.*, p. 390.

[51] Edmond Desbonnet, *La Force physique, culture rationnelle*, *op. cit.*, p. 32.

[52] Georges Demeny, *Bases scientifiques de l'éducation physique*, Alcan, Paris, 1902.

[53] Claude Sigaud şi Léon Vincent, *Les Origines de la maladie: essai sur l'évolution des figures du corps humain*, Maloine, Paris, 1910. Clasificarea lui Sigaud e preluată de Thooris şi aplicată la domeniul „culturii fizice"; vezi Alfred Thooris, „Les applications de la «morphologie humaine» à l'éducation physique", *Congrès international de l'éducation physique ...*, *op. cit.*, vol. III, p. 132.

[54] Vezi Daniel Mérillon, *Concours internationaux d'exercices physiques et de sports. Rapports*, Paris, 1902, vol. II, secţiunea XIII, „Comité d'hygiène et de physiologie", p. 387.

care poate explica răul celui care are „ataraxie", incapabil să-şi controleze deplasările[55]. Motricitatea şi sensibilitatea sunt cuplate. De aici sugestia, încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea, de a educa „simţul muscular" pentru a educa mai bine „muşchii antagonici"[56]: de a se antrena pentru a „percepe" mai bine, a simţi mai bine muşchii şi mişcările. De aici şi sugestia de a inventa un model de corp care să integreze aceste dispozitive întrepătrunse. Cu asta se ocupă unii la începutul secolului XX, asemănând unitatea organică cu „reglementarea savantă a unei reţele de linii telegrafice"[57], plasând în centrul imaginii acel du-te-vino dintre comandă şi simţuri: nu mai e vorba de maşina cu combustie, ci de maşina de informaţii, nu de foc, ci de influx.

Imaginea arderii rezistă totuşi, fiind încă dominantă la începutul secolului XX. Pieptul captează atenţia, trebuie s-o spunem din nou, forţând educaţia fizică să rămână una a piepturilor largi. Sportivii fotografiaţi în *La Vie au grand air* de la începutul secolului XX încremenesc, ca la paradă: şale îndreptate şi piept înainte. Reformatorii exerciţiilor din şcoală vizează de altfel această parte a corpului când îşi propun proiectele: „După-masa trebuie rezervată plămânilor, dimineaţa creierului."[58] Inspectorii de muncă vizează în aceeaşi măsură această parte a corpului când îşi propun calculele: „măsurile dinamice ale maşinii umane"[59] studiate de Amar în 1914 în situaţii profesionale se limitează toate, foarte exact, la consumul de aer schimbat. Maşina energetică rămâne modelul dintâi.

5. Conversia „antrenamentului" personal

Odată cu începutul secolului mai apare şi un aspect psihologic, legat de strategiile de măsurare şi de calculare. Se pare că meticulozitatea şi voinţa vor avea şi ele efectele lor asupra comportamentului, transformând

[55] Édouard Retterer, *Anatomie et physiologie animales*, Hachette, Paris, 1896, p. 235.
[56] Fernand Lagrange, *Physiologie des exercices du corps*, Alcan, Paris, 1888, p. 19.
[57] Georges Demenÿ, *Bases scientifiques...*, *op. cit.*, p. 258.
[58] Philippe Tissié, „L'esprit clinique en éducation physique", *Congrès international de l'éducation physique ...*, *op. cit.*, p. 66.
[59] Jules Amar, *Le Travail humain*, Plon-Nourrit et Cie, Paris, 1923.

„voinţa" în muncă[60], sugerând mărirea, cultivând reuşita: marile teme ale societăţilor bazate pe concurenţă şi pe competiţie. Antrenamentul schimbă sufletul. E ceea ce spun noile cuvinte sau imaginile din acele texte ce se limitează în aparenţă la forţă şi la sănătate. Gebhardt, evocând un program în cifre, promite „o atitudine care impune"[61]. Loti, lăudând lecţiile lui Desbonnet, oferă un surplus de siguranţă prin ceva „efort inteligent"[62]. Sandow, detaliind un program de învăţământ prin corespondenţă, propune o „cartă anatomică"[63] ce preaslăveşte obstinaţia şi promisiunile ei intime. „Metodele" centrate pe aparenţă, pe „volumul" acesteia, pe contururile sale o spun mai mult decât altele, înmulţind oglinzile şi fotografiile, codurile şi planurile, observaţiile minuţioase şi beneficiile personalizate: e vorba de „cultură raţională"[64] pentru Edmond Desbonnet în 1901, de „body building"[65] pentru Bernarr Macfadden în 1906.

Scopul, asupra căruia trebuie să ne oprim, s-a extins: nu mai e vorba doar de igienă sau morală, ci de afirmare, nu numai de forţă sau mărire, ci de perseverenţă prin antrenament calculat. Şi atunci atitudinea dobândită va trebui „să impună". Exerciţiul va fi pur şi simplu psihologic, metamorfozând hotărârea în succes, ajutându-şi autorul „să devină cineva"[66]. Chiar va fi profilată „o vitalitate supremă", promisă de unele texte americane pentru a transforma „slăbiciunea în forţă"[67]: pentru a rezista mai bine în faţa întâmplărilor vieţii.

[60] Frédéric Rauh şi Georges Revault d'Allonnes, *Psychologie appliquée à la morale et à l'éducation*, Éducation de la volonté, Paris, 1900, p. 303.
[61] Willibald Gebhardt, *L'Attitude qui en impose et comment l'acquérir*, Librairie de nouveautés médicales, Paris, 1900 [prima ediţie, Leipzig, 1898].
[62] Pierre Loti, prefaţă la cartea lui Edmond Desbonnet, *Comment on devient athlète*, *op. cit.*, p. X.
[63] „Sandow's anatomical chart", vezi Eugene Sandow, *Strenght and How to Obtain It*, Gale & Polden, Londra, 1900, p. 38.
[64] Edmond Desbonnet, *La Force physique, culture rationnelle*, *op. cit.*
[65] Bernarr Macfadden, *Muscular Power and Beauty*, New York, Physical Culture Publishing Co., 1906, „Previous investigations in the field of body building", publicitate de la sfârşitul lucrării.
[66] Gérard Bonnet, *Précis d'auto-suggestion volontaire*, Paris, J. Rousset, 1910, p. 11.
[67] Bernarr Macfadden, *Muscular Power and Beauty*, *op. cit.*, publicitate de la sfârşitul lucrării.

Asta nu înseamnă, evident, că tema ascensiunii sociale ar fi originală la începutul secolului XX. O largă categorie de personaje balzaciene oferea deja versiuni variate în Franţa romantică. Însă orientarea lucrărilor către antrenamentul fizic, alura lor de manual, tonalitatea lor personalizată, referinţele lor practice, toate acestea sunt inedite: „Exerciţiile trebuie făcute zilnic într-un timp luat din orele de birou“[68], spune una dintre ele în 1900, desemnând dintr-odată şi grupurile sociale vizate. Ele trebuie făcute, spune alta, „seara, la ora când se închide biroul“[69]. O mică burghezie în evoluţie găseşte în asta un teren prielnic, ceva pe care „să se sprijine“: să lucrezi mai mult asupra propriei persoane ca să reuşeşti mai bine în viaţă. Ceea ce corespunde unei înnoiri a peisajului social în numeroase ţări occidentale. Compania de cale ferată din Nord este cel mai bun exemplu pentru Franţa anilor 1900, desfăşurând o scară largă de posturi intermediare, pe care urcă tot mai sus an după an angajatul conştiincios: 28 de grade de calificare sau de remunerare la „lucrări şi linii de căi ferate“, 43 la „materiale şi tracţiuni“, 64 la exploatare, ceea ce diversifică mai mult ca oricând eşaloanele, gradele, mărind speranţa de reuşită sau de promovare[70]. Simultan, numărul funcţionarilor francezi se dublează între 1870 şi 1911.

Ucenicliile se îmbină cu proiectele de dezvoltare personală într-o societate în care se înfruntă tot mai mult competiţia şi egalitatea. Ele merg în aceeaşi direcţie cu literatura, şi ea nouă la începutul secolului XX, ce promite „încrederea în sine“[71], prezentând în detaliu modalitatea de „a deveni mai puternic“[72], de „a-şi face drumul în viaţă“[73]. Dar şi cu literatura cât se poate de psihologică ce se aventurează, câţiva ani mai târziu, pe teritoriul

[68] Willibald Gebhardt, *L'Attitude qui en impose …*, *op. cit.*, p. 3.

[69] Jørgen Peter Müller, *Le Livre du plein air*, *op. cit.*, pp. 138–139.

[70] Yves Lequin, „Les chances inégales d'une nouvelle société“, în Yves Lequin (coord.), *Histoire des Français, XIXe–XXe siècle*, vol. II, *La Société*, Armand Colin, Paris, 1983, p. 329.

[71] Primul dintre aceste texte este unul american, recent tradus în limba franceză: Ralph Waldo Emerson, *La Confiance en soi et autres essais*, Payot-Rivages, Paris, 2000 [prima ediţie americană, 1844].

[72] Jean de Lerne, *Comment devenir fort*, J.-B. Baillière şi fiii, Paris, 1902.

[73] Silvain Roudès, *Pour faire son chemin dans la vie*, Bibliothèque des ouvrages pratiques, Paris, 1902.

tehnicilor mentale pentru a cultiva mai bine afirmarea de sine: „Se poate practica un soi de autosugestie în timpul şedinţelor de educaţie fizică“[74], se afirmă într-un text din 1930.

II. Timp liber, sporturi, voinţă

Modelul atletic se întăreşte şi se diversifică încă şi mai mult după Primul Război Mondial. El îşi găseşte alte perspective: natura şi nuditatea au o altă pregnanţă; forţa şi musculatura o altă valoare. Lumea muncii şi a industriei cu ritmurile sale accelerate, mediul birourilor cu codurile sale de adaptabilitate îndrumă mai mult către vigoare şi supleţe. Lumea timpului liber cu noile sale ieşiri dă o valoare tot mai mare luminii şi mişcării. Cu atât mai mult cu cât se schimbă marile referinţe culturale odată cu triumful „citadinului“, şi mai ales odată cu apariţia „timpului liber“, a turismului, a plimbărilor: musculatura îşi pierde vechile sale mărci muncitoreşti, bronzul vechile sale mărci ţărăneşti[75]. Corpul poate fi gândit ca „atletic“, poate mobiliza o mai mare investiţie, poate ocupa un timp pe care nu îl avea.

Şi mai în profunzime, antrenamentul generează între cele două războaie o muncă de modelare a ceea ce ţine de intimitate, controlul nu numai al muşchilor şi al mişcărilor, ci şi al simţurilor, ba chiar al spaţiului interior.

1. Corpul „afară“

Un criteriu „extern“ mai întâi e nevoit să sugereze timpul liber, cel al vacanţelor şi al evadării: acest criteriu e reprezentat de semnele cu totul fizice lăsate de activităţile făcute „afară“, de valorile intense atribuite aerului, mării, soarelui. Lumina invadează fotografiile de modă, spaţiul însufleţeşte profilurile: „Trupurile se auresc aşa cum fructele se coc“[76], insistă *Vogue* în 1934. Plaja, printre altele, nu mai este doar un decor, ci un mediu: mai puţin

[74] Jean des Vignes Rouges, *La Gymnastique de la volonté*, J. Oliven, Paris, 1935, p. 34.

[75] Vezi Arnaud Baubérot, *Histoire du naturisme. Le mythe du retour à la nature*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2004, p. 286.

[76] *Vogue*, iulie 1934.

plimbăreţi şi mai multe trupuri abandonate, mai puţine haine şi mai multe costume de baie[77]. „Arsura soarelui"[78] intră în literatură. Descrierile încurajează deplasările. O tânără fată din *Votre beauté*, de exemplu, în 1936: „Ea merge cu paşi mari, trăgând după ea un fel de stranie chemare a aerului, a zării largi."[79] Chipul trebuie să sugereze „amintiri de vacanţă"[80]. Corpul trebuie să sugereze „aerul liber" care, doar el, face „să triumfe adevărata frumuseţe"[81].

Acest „afară" e o imagine canonică, ce ridică în slăvi bronzarea, transformând în profunzime reţetele de întreţinere, încât toate domeniile îşi reînnoiesc obiectivele legate de munca asupra propriei persoane: vacanţele vor fi generând estetică[82], soarele va fi generând energie[83]. E vorba şi de o vastă revizie pedagogică care presupune că fiecare se va ameliora, „se va înfrumuseţa", căutând lipsa de griji şi plăcerea. Nicicând dorinţa de a se întreţine nu mai sugerase o asemenea „licenţă": a lua „o pauză adevărată"[84], „a se lăsa în voia razelor" pentru a beneficia de pe urma lor de o „nouă putere de seducţie"[85]. Ca primă mare afirmare a individului modern extinsă la scara unei populaţii, acest abandon pune stăpânire pe apartenenţa la propriul eu, pe timpul pentru sine. Fapt cu atât mai remarcabil cu cât se asociază cu concediile plătite[86], devenite, pentru unii, „anul 1 al fericirii"[87].

[77] *Votre beauté*, magazinul care, în 1933, i-a luat locul revistei *La Coiffure et les Modes*, este caracteristic din acest punct de vedere: fotografiile amestecă imaginile de la curse sau pe cele cu salturi cu cele ale unor trupuri întinse pe nisipul plajelor sau pe iarba pajiştilor.

[78] Henry de Montherlant, *Coups de soleil* (scrisă între 1925 şi 1930), Gallimard, Paris, 1950.

[79] *Votre beauté*, ianuarie 1936.

[80] *Ibid.*

[81] *Marie-Claire*, 6 mai 1938.

[82] Ceea ce extinde tema marii cruciade igienice duse pentru vacanţe, reluată după Primul Război Mondial; vezi Jules Héricourt, „La question des vacances", *Hygiène moderne*, Flammarion, Paris, 1919, p. 204.

[83] Vezi tema „soarelui tămăduitor", *Votre beauté*, iulie 1937.

[84] *Marie-Claire*, 5 august 1938.

[85] Publicitate pentru Helena Rubinstein, *Femina*, 1928.

[86] Vezi Jacques Kergoat, *La France du Front populaire*, La Découverte, Paris, 1986, p. 336.

[87] Madeleine Léo-Lagrange, „L'an 1 du bonheur", *Jonas*, nr. 7, *La Révolution du loisir*, iunie–august 1965, p. 83.

Exemplul bronzării este modest, cu siguranţă, la acest început de secol XX; şi totuşi el e decisiv. Referinţele hedoniste, certitudinea spontană a evoluţiei prin desprindere, prin îndepărtare, prin dezvoltarea apetitului pentru noi spaţii şi climate[88], toate acestea sunt exprimate în cuvinte: „logodna cu vara"[89], „plăcerile rustice şi violente"[90], „corpul primăvăratic"[91]. Scene estivale pe care Mac Orlan le transpune în gest poetizat: „Un trup tânăr şi proaspăt renaşte în serile parfumate la malul mării."[92]

2. *Întreţinerea aparenţei*

Imaginea exerciţiului mai ales, cea a „libertăţii în ţinută"[93] care se presupune că-l însoţeşte s-au banalizat. Aşa cum s-a banalizat şi tema unei transformări a siluetei prin mişcare şi întreţinere: „formează-ţi corpul"[94], insistă o vastă literatură despre atletism. Aparenţa fizică se „modelează", „aerul liber" se cultivă, toate aceste cuvinte devenind banale în timpul perioadei dintre cele două războaie, deşi publicul pe care îl vizează e încă „limitat", neputându-se compara, desigur, cu cel de astăzi.

Greutatea, de exemplu, mai mult ca oricând, e decretată drept indicator al sănătăţii. În exces, ea va constitui un pericol: curbele mortalităţii şi curbele greutăţii se intersectează ca să sublinieze riscurile referitoare la sănătate la care se expun „graşii". E ceea ce pretinde că arată tabelul publicat în *Votre beauté* cu privire la cinci serii de cazuri de deces:

[88] În afară de tema vacanţelor, vezi şi tema weekendului şi importanţa ei în anii 1930: Witold Rybczynski, „Les pionniers du week-end", în *Histoire du week-end*, Liana Levi, Paris, 1992, p. 123 [prima ediţie în 1991].

[89] *Femina*, 1931.

[90] *Vogue*, 1935.

[91] *Femina*, 1931.

[92] Pierre Mac Orlan, „L'été", *Vogue*, 1935.

[93] *Vogue*, iulie 1925.

[94] André şi Gaston Durville, *Fais ton corps*, Éd. du Naturisme, Paris, 1936.

Cauze ale decesului	slabi	normali	graşi
Apoplexie	112	212	397
Boală de inimă	128	199	384
Boală de ficat	12	33	67
Boală de rinichi	57	179	374
Diabet	6	28	136
Total	315	651	1358

„Bolile şi greutatea corporală" (*Votre beauté*, septembrie 1938)

Pentru acelaşi tip de boli, decesele „celor slabi" vor fi fiind, cu alte cuvinte, de patru ori mai puţine decât decesele „celor graşi". De aici, transformarea obezităţii, rămasă multă vreme la periferia patologiei, într-un rău „foarte grav"[95], o maladie serioasă, declarată. Toate funcţiile vor fi fiind atinse: de la „pompa ancrasată" a inimii la „drenajul înfundat"[96] al ficatului. De aici rezultă şi prezentarea gradată a răului, supravegherea mai atentă a pragurilor. De exemplu, încă din anii 1910, sunt luate în calcul opt categorii de către societăţile americane de asigurări de viaţă, ce-şi adaptează tarifele în funcţie de abaterile de la normal ale clienţilor: de la douăsprezece kilograme mai puţin până la douăzeci şi trei de kilograme mai mult faţă de normă. Grila e preluată cu întârziere de publicaţiile franceze, însă ea familiarizează publicul cu creşterea progresivă, statornicind ideea de cifre şi grade[97].

Din anii 1920, începe o schimbare la fel de profundă a reprezentărilor, ce privilegiază silueta feminină şi convertesc în imagine interminabila trecere de la „subţire" la „gras". Defectele persistente ale „îngrăşării", de exemplu, sunt transpuse în curbe de Paul Richer: mărirea progresivă a pungilor de sub ochi, îngreunarea progresivă a bărbiei duble, pierderea progresivă a fermităţii

[95] *Votre beauté*, martie 1937.

[96] *Ibid.* De asemenea, vezi Hilarion-Denis Vigouroux, „Le pronostic est sérieux", *Traité complet de médecine pratique*, Letouzey et Ané, Paris, 1937, vol. III, p. 633.

[97] Vezi Peter N. Stearns, *Fat History. Bodies and beauty in the Modern West*, New York University Press, New York, 1997. Mai ales „Fat as a turn-of-the-century target: why", p. 48.

sânilor, perniţele de pe şolduri, îngroşarea coapselor, căderea fundului[98]. Desenul anatomic converteşte timpul în figură, detaliind momentele succesive ale prăbuşirii: nu mai e vorba doar de diferenţele gradate dintre speciile animale, ci de diferenţele gradate legate de împovărarea trupului, insesizabila lăsare a pielii, deformarea imperceptibilă a trăsăturilor. Silueta gârbovită determină, cu alte cuvinte, investiţia în cifre. Liniile greoaie, neglijate altădată de ştiinţă, devin obiect al prospectărilor acesteia: al curiozităţilor anatomiştilor şi medicilor.

Apar de altfel simptome care nu existau înainte, clar inventariate în 1919 în lucrarea reeditată de mai multe ori a lui Georges Hébert, *Muscle et beauté plastique féminine*[99] (*Muşchi şi frumuseţe plastică feminină*). De exemplu, tipurile de deformare a abdomenului: „abdomen buhăit şi umflat peste tot", „abdomen balonat şi rotunjit în partea de jos", „abdomen căzut sau lăsat"[100], sau locurile în care se adună „depozitul de grăsime": „colac de grăsime superior", „colac de grăsime inferior", „colac de grăsime ombilical"[101] doar pentru abdomen, iar pentru sâni sunt identificate alte „trei stadii ale prăbuşirii"[102], iar asta transformă ţesuturile adipoase în volume cu straturi regulate, cu imperceptibilele lor declinuri ce permit supravegherea mai atentă a începuturilor de îngroşare.

3. Corpul „înlăuntru"

Asta înseamnă că această exigenţă a „modelării" propriei persoane accentuează tema efortului, a voinţei aplicate corpului: e vorba de constanţă şi tenacitate în pofida vacanţelor şi a aerului liber, de obstinaţie şi de încăpăţânare în pofida destinderii şi a escapadelor. De altfel, de la operaţiunile începutului de secol, cele ale primelor demersuri de dobândire a forţei şi a

[98] Paul Richer, *Nouvelle anatomie artistique du corps humain*, vol. III, *Morphologie. la femme*, Plon-Nourrit et Cie, Paris, 1920.

[99] Georges Hébert, *Muscle et beauté plastique féminine*, Vuibert, Paris, 1919.

[100] *Ibid.*, p. 197.

[101] *Ibid.*, p. 198.

[102] *Ibid.*, p. 211.

„încrederii în sine“[103], proiectul a devenit tot mai profund. Tema a devenit mai accentuat psihologică începând cu anii 1920–1930, mai interiorizată, variind procedeele de „control“[104], exploatând senzațiile și reperele interne, înteţind referinţele şi indicatorii veniţi din interior. Se iveşte lent un întreg univers, puţin evocat până atunci în practicile corpului: cel al mușchilor puși la încercare, interogați, „conștientizați“. Corpul s-a psihologizat, în conformitate cu imaginea unui individ care se declară tot mai stăpân pe el însuși odată cu modernitatea. De aici provine prezentarea unor exerciții inedite: „concentrați-vă gândurile asupra respirației“[105], de exemplu, sau „concentrați-vă atenția asupra mușchiului care lucrează, gândiți-vă la el și încercați să simțiți cum își îndeplinește funcția“[106]. A deveni „sculptor al siluetei [proprii]“[107] presupune noi introspecții, ce măresc acuitatea simțurilor intime și particularizează o strădanie inedită ce are ca obiect spațiul din sine. Contesa de Polignac, fiica doamnei Lanvin, evocă în 1934 exercițiile făcute în momentele cele mai neașteptate, întotdeauna controlate și destul de interiorizate pentru a fi aproape invizibile: „De-a lungul zilei, în mașină, în timpul unei conversații, fac exerciții fără ca nimeni să bănuiască. Îmi rotesc încheieturile, le ridic ușor, ca și când ar fi insuportabil de grele. Datorită acestei metode, am dobândit mușchi de fier.“[108] *Votre bonheur* sugerează în 1938 un program de „gimnastică invizibilă“, făcută în timpii morți, „așteptând autobuzul“, „în metrou“, fără știrea nimănui, dar cu o maximă concentrare mintală: „Pentru fortificarea mușchilor genunchiului și coapselor, celor ai feselor, contractați-i și relaxați-i alternativ pe fiecare [...], timp de câteva minute puteți face o întreagă serie de mișcări absolut invizibile.“[109] Același demers pentru a evoca formele de dorit ale corpului, cele pe care le urmărește vreun exercițiu repetat la infinit: „Trebuie să te

[103] Vezi mai sus, p. 192.
[104] Vezi Marcel Viard, *La Maîtrise de soi*, Paris, Ed. „Vivre“, 1930.
[105] „Respirez la santé“, *Marie-Claire*, 1938.
[106] *Votre beauté*, ianuarie 1934.
[107] *Vogue*, 1930.
[108] *Votre beauté*, septembrie 1934.
[109] *Votre bonheur*, 27 martie 1938.

gândești în permanență la abdomen și la netezimea musculoasă pe care ți-o dorești pentru el.“[110] Aceste psihologii cât se poate de practice inventează o nouă artă de a proba voința intimă, artă încă elementară poate, discretă dacă nu chiar marginală. De asemenea, ele răspândesc o nouă reprezentare a corpului, mai rafinată, mai interiorizată, centrată pe mentalism: „să-ți asculți“ senzațiile pentru a le controla mai bine, să-ți imaginezi formele fizice pentru a le dobândi mai ușor.

De altfel, universul gestual se schimbă odată cu aceste psihologii, direcționând evocarea practicilor, pe cea a impresiilor percepute, modul de a le exprima și de a le cerceta. Mai atentă la registrul senzorial decât oricând până atunci, nici literatura sportivă dintre cele două războaie nu-și formulează altfel temele. De exemplu Jean Prévost, în 1925, transformă ceea ce ține de simțuri în încercare aproape intelectuală: „Acele avertismente și îngreunări ale mușchilor rămâneau un limbaj, deși unul subtil, straniu – asemenea vestitor telefonate din provincie. Mai curioasă și confundându-se mai mult cu mine însumi, o nouă viață organică își făcea drum, odată cu vigoarea exercițiului, până la nivelul minții mele.“[111] Sau Dominique Braga care amestecă imaginarul spațiului cu imaginarul corpului: „Aceste ture, aceste zece, nouă, opt ture din care e alcătuită cursa pleacă din el însuși, din centrul forțelor sale, chiar din buricul său, ca să spunem așa: ele se desfășoară într-o mișcare intestinală, peristaltică, născută din sine și generând ceea ce îl urmează.“[112] Se iveşte un univers, original deşi nu esenţial, cel pe care a știut cu maximum de sinceritate să-l exploreze Proust la începutul secolului XX[113], cel pe care psihologii l-au obiectivat încă de la începutul secolului al XIX-lea evocând „simțul muscular“ sau „simțul interior“[114], cel pe care

[110] *Votre beauté*, ianuarie 1934.
[111] Jean Prévost, *Plaisir des sports*, Gallimard, Paris, 1925, p. 25.
[112] Dominique Braga, *5000 m*, Gallimard, Paris, 1924, p. 46.
[113] Vezi Pierre Charreton, *Les Fêtes du corps. Histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France, 1870–1970*, Saint-Étienne, CIEREC, 1985, p. 120.
[114] Vezi Henri-Étienne Beaunis, *Les Sensations internes*, Alcan, Paris, 1889; Charles-Samson Féré, *Sensation et mouvement. Études expérimentales de psycho-mécanique*, Alcan, Paris, 1887; Édouard Claparède, *Avons-nous des sensations spécifiques de position des membres?*, Schleicher frères, Paris, 1901.

literatura sportivă îl vrea „practic", suprapunându-l pe individul contemporan, mai mult ca niciodată, peste registrul senzitiv al corpului său.

4. De la amenajarea spațiilor la crearea brevetelor

Dincole de activitățile în aer liber, dincolo de controalele siluetei și de experiențele simțurilor, practica sportivă s-a răspândit foarte tare după Primul Război Mondial, constituind cea de-a patra originalitate a anilor 1920–1930. *L'Encyclopédie de la jeunesse* o sugera deja: articolele sale din 1914 sau 1917, ce prezentau în detaliu o gimnastică aproape militară, sunt pur și simplu înlocuite în 1919 cu articole ce examinează „spiritul sportiv", „sporturile renăscute", „sporturile în progres"[115]. *Grand Mémento encyclopédique Larousse* insistă încă și mai mult în anii 1930: „Nu există nici măcar un singur târg care să nu-și aibă echipa sa de fotbal, societatea sa de ciclism sau echipa sa de atleți; nici măcar un oraș care să nu-și aibă propriile sale terenuri de tenis."[116] Cifrele locale atestă acest lucru: 16 societăți în Dordogne în 1889, cu sportul și gimnastica la un loc, 92 în 1924, 117 în 1932[117]; 19 societăți create pe an în arondismentele din Rouen și Le Havre în 1912, 52 în 1938[118]. Simultan, societățile de gimnastică înregistrează un regres, după cum o arată Gabriel Désert în cazul Normandiei, de la 49 în 1921 la 15 în 1939, pe când numărul cluburilor de atletism și de fotbal crește, de la 38 în 1921 la 50 în 1939 pentru Caen și împrejurimile sale[119]. Cifrele la nivel național demonstrează același lucru, plus orientarea din ce în ce mai sportivă:

[115] Vezi *L'Encyclopédie de la jeunesse. Qui? Pourquoi? Comment?*, revistă bilunară, Paris, fără numele editorului, 1914–1919, vol. I (1914), p. 313, și vol. VI (1919), pp. 1, 9, 17, 25.

[116] Paul Augé (coord.), *Grand mémento encyclopédique Larousse*, Larousse, Paris, 1937, vol. II, p. 975.

[117] Alain Garrigou, „La naissance du mouvement associatif sportif sous la IIIe République en Dordogne", art. cit., p. 244.

[118] Philippe Manneville, „Créations d'associations sportives en Seine-Inférieure (fin XIXe – première moitié du XXe siècle)", în *Jeux et sport dans l'histoire. Actes du 118e congrès national des sociétés savantes, Chambéry, 1991*, Paris, CTHS, 1992, vol. I, p. 133.

[119] Gabriel Désert, „Les activités sportives en Normandie, 1900–1940", *ibid.*, p. 123.

	1921	1939
Atletism	15 084	32 000
Baschet	900	23 158
Fotbal	35 000	188 664

Numărul de legitimați în federațiile de atletism, de baschet și de fotbal între 1921 și 1939[120].

La care se adaugă comentarii și bilanțuri: „Terenuri de sport, stadioane și piste se deschid acum la porțile Parisului pentru odihna creierelor noastre, destinderea nervilor noștri și întreținerea mușchilor noștri", pretinde *L'Illustration* din 10 iulie 1920[121], iar asta modifică dezbaterile locale, proiectele de echipament. Ceea ce duce la modificarea și mai mare a subvențiilor: cele acordate societăților sportive ajung la Lyon de la 5% la 18% din bugetul global între 1913 și 1923[122]. Cele atribuite de Besançon, minuțios studiate de Nathalie Mougin, dezvăluie aceeași progresie, ca și o reînnoire, de altfel, a țelurilor lor: atenția îndreptată către vechea sală de sport și băile în râurile din Besançon prin anii 1910 devine tot mai slabă, la sfârșitul anilor 1920, față de atenția îndreptată către amenajarea unui stadion și a unei adevărate săli de sport[123]. Ceea ce nu e nimic altceva decât o nouă extindere a culturii performanței.

Acesteia îi corespunde o extindere a spectrului social al practicanților. O întreagă lume separă participanții la marșul Paris–Strasbourg din 1931 și campionii „de golf de la Saint-Germain" din același an: pe de-o parte ținută disparată cu picioare și maiouri murdărite, pe de alta ținută îngrijită cu veste moi și încălțăminte ceruită. Se diferențiază în acest caz două moduri de-a

[120] Vezi seria de tabele din *Encyclopédie générale des sports et sociétés sportives*, coordonată de Georges Denis, Ardo, Paris, 1946.

[121] „Plein air", *L'Illustration*, 10 iulie 1920.

[122] Élisabeth Le Germain, „Le paysage sportif associatif à Lyon (1905-1929)", în Jean-François Loudcher și Christian Vivier (coord.), *Le Sport dans la ville*, op. cit., p. 49.

[123] Nathalie Mougin, „Développement des installations sportives et politique municipale à Besançon (1900–1939)", în Jean-François Loudcher și Christian Vivier (coord.), *Le Sport dans la ville*, op. cit., p. 65.

fi: gesturilor precise şi degajate ale jucătorului de golf li se opun gesturile repetitive şi istovitoare ale participantului la marş. Opoziţii reproduse şi de halterofil şi călăreţ: omul forţei muncitoreşti şi al lentorii pe de-o parte, omul eleganţei şi al uşurinţei pe de alta. Practicile sportive, chiar în momentul în care se dezvoltă, reflectă în stilul şi diversitatea lor ansamblul spectrului social[124]. Ceea ce particularizează şi dezvoltă practicile populare, al căror simbol devine fotbalul: un dentist, un politehnist, un absolvent al şcolii de arte şi meserii mai fac încă parte din echipa Stadionului Francez în 1930, dar *Le Miroir des sports* constată deja în 1926 că „cei mai buni jucători francezi provin dintr-o clasă socială modestă"[125].

Şi în sfârşit, tatonările practicilor feminine. „Serbarea muşchilor", de pe 13 iulie 1919 de la Tuileries, face să apară femei în ţinută scurtă, cu picioarele dezvelite, cu berete negre şi maiouri strâmte[126]. Lansarea greutăţii, cursele cu obstacole sau săriturile în înălţime furnizează fotografii inedite: iată competiţii în care gestica efortului devine la fel de bine feminină, ca şi masculină. „Sărbătoarea primăverii" repetă aceleaşi probe în luna mai a anului 1921, dar de data asta în prezenţa preşedintelui Republicii. Tot atâtea ocazii de opoziţii şi de dezbateri, în anii 1920, când consensul medical ce dictează normele fizice poate să se înţepenească în tradiţie: „În nici un caz, nu vom îndrăzni să susţinem utilitatea competiţiilor sportive pentru femei"[127], dă asigurări în 1922 Maurice Boigey, medicul şcolii militare din Joinville. *L'Illustration* adaugă la aceste reticenţe: „Nu aveţi impresia că li se cere mult acestor organisme delicate dacă sunt lansate în competiţii de factura asta?"[128] Dimpotrivă, Alice Milliat, organizatoarea acestor manifestări, ştie tocmai să le asocieze cu o metamorfoză a femininului: „Educaţia fizică şi sportul

[124] Printre diversele exemple de sociologie a sportului, vezi Jean-Paul Clément şi Louis Lacaze, „Contribution à l'histoire de la lutte en France", *Histoire sociale des pratiques sportives. Travaux et recherches en E.P.S.*, nr. 1, decembrie 1985.

[125] Citat de Alfred Wahl, *Les Archives du football: sport et société en France (1880–1980)*, *op. cit.*, p. 209.

[126] Vezi *L'Encyclopédie de la jeunesse. Qui? Pourquoi? Comment?*, iulie 1919.

[127] Maurice Boigey, *Manuel scientifique d'éducation physique*, Payot et Cie, Paris, 1922, p. 218.

[128] „Le cross féminin de Saint-Cloud", *L'Illustration*, 22 februarie 1930.

înzestrează fetiţele şi tinerele fete cu o sănătate şi o forţă care, fără să dăuneze graţiei lor naturale, le face mai apte să-şi îndeplinească în viitor obligaţia socială care se aşteaptă de la ele."[129]

Lumea şcolară dintre cele două războaie, în schimb, arată cât de neîncrezătoare este pedagogia aplicată în spaţiile interioare şi în curţi faţă de sport şi marile jocuri. Martorii timpului insistă asupra lecţiilor exclusiv de gimnastică făcute din ansambluri mecanice, din „marşuri în cadenţă", din „mişcări de mlădiere", din „comenzi imperative"[130]. Spaţiile şcolare sunt rezervate cu prioritate gamelor pregătitoare şi mişcărilor obligatorii. Didacticile sunt orientate către învăţături limitate: „A neglija cultura fizică în favoarea sportului înseamnă a acţiona ca un zidar care ar vrea să înceapă să-şi construiască o casă pornind de la acoperiş."[131] Teama de eventualul exces de specializare gestuală rezultat din sport, cu „inconvenientele sale fără margini"[132], îi obsedează pe pedagogii anilor 1920, ce fac din gimnastică un alfabet indispensabil şi interminabil. Spaima de un „surmenaj fizic" cauzat de sport îi preocupă încă şi mai tare, sporind disciplina şi reţinerea: „Adolescenţii să alerge, firește: sunt făcuţi pentru curse. Dar să alerge numai în jocuri întrerupte de pauze dese de odihnă."[133] La toate astea se adaugă succesul pedagogic al lui Georges Hébert şi al şcolii sale de aspiranţi în marină[134], care contestă după 1920 un sport devenit „târg internaţional al muşchilor"[135], practică a excesului, manie neînfrânată a performanţelor şi recordurilor. Hébert „a inventat", după cum s-a văzut,

[129] Citată de Pierre Arnaud, „Le genre ou le sexe? Sport féminin et changement social (XIXe–XXe siècle)", în Pierre Arnaud şi Thierry Terret (coord.), *Histoire du sport féminin*, L'Harmattan, Paris, 1996, vol. II, p. 164.

[130] Jacques Thibault, *Itinéraire d'un professeur d'éducation physique. Un demi-siècle d'histoire de l'éducation physique en France*, AFRAPS, Paris, 1992, citat de Yves Travaillot şi Marc Tabory, *Histoire de l'éducation physique*, *op. cit.*, p. 158.

[131] Géo André, „Les rapports de la culture physique et du sport", *Le Miroir des sports*, 13 mai 1921.

[132] Vezi *L'Encyclopédie de la jeunesse. Qui? Pourquoi? Comment?*, 1 octombrie 1919.

[133] Maurice Boigey, „Physiologie de l'éducation physique", în *Encyclopédie des sports*, vol. I, Paris, Librairie de France, 1924, p. 290.

[134] Vezi mai sus, p. 178.

[135] Georges Hébert, *Le Sport contre l'éducation physique*, fără loc, 1925, p. 88.

o „metodă naturală“[136], bazată pe mişcările naturale cele mai „primitive“, creând palestre şi colegii de atleţi al căror accent antitehnic le-a plăcut probabil unora, ca şi naturismul de altfel, faţă de un maşinism considerat plat.

Spaţiul şcolar se reînnoieşte totuşi, măcar puţin, odată cu anii 1930: exemplul îl constituie Brevetul sportiv popular, creat de subsecretarul de la Sporturi şi Organizarea timpului liber în 1937, pe vremea guvernării lui Léon Blum. Dispozitivul e unul sportiv. Probele sunt combinate, cotele eşalonate. Scopul: evaluarea unor calităţi fizice diferite, cele obiectivate de fiziologii „motorului uman“ încă de la începutul secolului XX[137]. Un coeficient calculat de Bellin du Coteau (acel „V.I.R.F.“, pentru „viteză, îndemânare, rezistenţă, forţă“) serveşte drept referinţă. Statistica îi este principiul, iar tabelul „armonizat“ traducerea: se pare că „robusteţea“[138] şi-ar avea deci performanţele şi declinurile sale. Ansamblul unei naţiuni ar putea fi evaluat în funcţie de forţele sale „fizice“ şi de „calităţile“ sale. Se naşte o pasiune: 400 000 de brevete sunt eliberate în 1937 pentru 500 000 de candidaţi[139]. Vechea ţintă a unei educaţii fizice generale rămâne în picioare, fireşte: cea care favorizează aptitudini diferite şi complementare, nu atitudini specializate. Asta nu înseamnă că sportul nu a devenit principiu de evaluare, teren de încercare, modalitate de a testa resursele şi potenţialele. E ceea ce sugerează Henri Sellier când instalează Consiliul superior al sporturilor pe 20 iulie 1936: „Tineretul francez s-a orientat către sporturi. […] Sportul are un rol important de jucat atât din punct de vedere naţional, cât şi din punct de vedere social.“[140]

Conştiinţa acestei orientări şi a extinderii sale este destul de clară pentru ca, în anii 1930, să se constituie o „metodă sportivă“[141], despre care se

[136] Vezi mai sus, p. 179. Asta înseamnă că, devenind „pedagogică“, metodei locotenentului Hébert nu-i lipseşte nici rigoarea, nici exigenţa tehnică. Gesturile sale „naturale“ sunt la fel de precise pe cât de codate. Cum să te sustragi epocii?

[137] Vezi mai sus, pp. 188–189.

[138] Marc Bellin du Coteau, „La valorisation humaine“, în Marcel Labbé (coord.), *Traité d'éducation physique*, Gaston Doin et Cie, Paris, 1930, vol. II, p. 544.

[139] Vezi Yves Travaillot şi Marc Tabory, *Histoire de l'éducation physique*, *op. cit.*, p. 164.

[140] Citat *ibid.*

[141] Marc Bellin du Coteau, „La méthode sportive, gymnastiques et sports“, în Marcel Labbé (coord.), *Traité d'éducation physique*, *op. cit.*, vol. II, p. 305.

presupune că va fi aplicată de la o vârstă fragedă, că va propune „lecţii tip“, că va combina „programe de antrenament“. Iar asta dă un nou avânt apropierii dintre sport, diversele gimnastici pentru dezvoltare, activităţile în aer liber, toate acestea găsindu-şi puncte comune în privinţa viziunii asupra exerciţiului şi a evoluţiei.

5. Derive ale voinţei

Mai există şi o opţiune perversă a acestor demersuri ce vizează antrenamentul şi voinţa. Brevetul naţional de sport creat în Germania în 1933 se orchestrează în jurul înregimentării: e vorba de probe pregătite colectiv şi forţate[142]. Aşa cum se orchestrează în jurul înregimentării activităţile corporale ale tineretului fascist italian reglementate printr-o „Cartă a sporturilor“ din 1928. „Educaţia fizică igienică“ va servi în acest caz „sănătăţii fizice a rasei“[143], promiţând o anumită solidaritate aproape carnală a colectivului, fabricând antropologie până la a pretinde că metamorfozează organicul. „Omul nou“ al acestor ficţiuni naţionale va fi fiind „o fiinţă fizic transformată“, insistă Carlo Scorza în „notele“ sale asupra fascismului şi a „capilor acestuia“[144]. Gimnasticile şi sporturile vor trebui în mod prioritar să ajute la asta.

Latura întunecată a elanurilor voluntariste şi sportive a fost bine folosită de acţiunile totalitare: e ceea ce arată „triumful voinţei“ exaltat de Leni Riefenstahl în punerile în scenă naziste, explozia de corpuri însorite şi musculoase[145], pozele sportive, liniile ferme. Sau acele gimnastici promovate pe scară largă, ce mobilizează o întreagă populaţie: înrolare radicalizată

[142] Vezi Jean Solchany, „La jeunesse embrigadée, enthousiasme et rejet“, în *L'Allemagne au XX^e siècle*, PUF, Paris, 2003, p. 250.

[143] Mussolini, citat de Emilio Gentile, „L'«homme nouveau» du fascisme. Réflexions sur une expérience de révolution anthropologique“, în Marie-Anne Matard-Bonucci şi Pierre Milza (coord.), *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945), entre fascisme et totalitarisme*, Fayard, Paris, 2004, p. 49.

[144] Carlo Scorza, *Brevi note sul fascismo, sui capi, sui gregari*, Florenţa, Bemporad, 1930, p. XIX.

[145] Vezi Angelika Taschen, *Leni Riefenstahl, cinq vies*, Taschen, New York, 2000, şi filmul lui Leni Riefenstahl, *Le Triomphe de la volonté*, Berlin, 1935.

brusc împotriva înaintării democraţiilor percepute ca ameninţare[146] insuportabilă, mobilizare împotriva „decadenţei", a „sfârşitului" Bisericilor, a fărâmiţării colectivelor. Tentativă extremă, eminamente fizică, de a respinge „dezvrăjirea lumii" evocată de Max Weber[147]. Exerciţiile de voinţă, promisiunea unor temperamente viguroase şi dârze (*derb und rauh*[148]) sunt pur şi simplu instrumentalizate. De aici acea rafinare fizică gândită pentru a „înăspri" corpurile, acea imagine nebunească a unei naţiuni ce se voia sudată prin forţă şi sânge: „omul nou"[149] devenit mit de vigoare şi de voinţă. Nu mai rămâne decât visul de a încarna poporul în propriul corp: „Trupul este un dar al lui Dumnezeu, el îi aparţine propriului *Volk* ce trebuie protejat şi apărat. Cel ce-şi oţeleşte voinţa îşi serveşte poporul."[150]

„Frumuseţe, forţă şi destin sunt acelaşi lucru"[151], dau asigurări acele proiecte ce mitizează puterea colectivă a corpurilor. Trebuie să ne oprim asupra acelor contururi formale, acelor gimnaşti uniform alineaţi în filmul *Les Dieux du stade*[152] al lui Leni Riefenstahl, asupra acelor statui de marmură mărite şi bine făcute din arta lui Arno Breker[153]: învelişuri imposibile, chipuri încremenite, ce transpun frumuseţea în referinţă teoretică, reducând la simple semne abstracte corpurile greceşti din care se presupune că s-au inspirat.

[146] Vezi Marcel Gauchet, cu François Azouvi şi Sylvain Piron, *La Condition historique. Entretien*, Stock, Paris, 2003: „Aceasta va fi ambiţia nebunească a totalitarismelor: să-l fac pe diavolul democratic să intre în sticla religioasă" (p. 292).

[147] Vezi Philippe Burrin, *Fascisme, nazisme, autoritarisme*, Paris, Seuil, col. „Points", 2000, p. 42.

[148] „Männliche Literatur", în Manfred Dierich (ed.), *Kritik in der Zeit*, Halle, Mitteldeutscher Verlag, Leipzig, 1985, p. 249, citat de George L. Mosse, *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, trad. fr. de Michèle Hechter, Abbeville, Paris, 1997, reed., Pocket, col. „Agora", p. 164.

[149] Vezi George L. Mosse, *ibid.*, cap. „Le nouvel homme fasciste", p. 177.

[150] F.J. Kluhn, „Von Sinn des SA-Wehrabzeichens", *Nationalsozialistische Monatshefte*, vol. 108, nr. 10, martie 1939, p. 189.

[151] Leni Riefenstahl, citată de George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Hachette, Paris, col. „Pluriel", 1999, p. 135 [prima ediţie, 1990].

[152] Leni Riefenstahl, *Olympiad [Les Dieux du stade]*, Berlin, 1936.

[153] B. John Zavrel, *Arno Breker. The Divine Beauty in Art*, West Art Pub, New York, 1986.

Privirea lor a devenit absentă, alura lor s-a „ideologizat": erotizarea şi personalizarea le sunt refuzate. „Cum să devii frumos?" iată întrebarea pusă ambelor sexe de publicităţile din ziarele germane din anii 1930: puterea şi vigoarea au câştig de cauză în răspunsurile date, în faţa oricărei alte calităţi[154]. În plus, „inevitabila" trăsătură războinică: acea „alură, sau […] prestanţă, militară conta mai mult ca orice: se cerea un aspect ireproşabil, dur, controlat şi curajos"[155]. Ambivalenţă tragică a manifestării voinţei.

III. Între „tonus" şi corp „intim"

Succesul definitiv al sportului e statornicit în lumea de după război. Reuşind datorită cluburilor, modelelor lor de eroism, dispozitivelor pedagogice, sportul se integrează definitiv în filierele şcolare, marcând toate etapele pedagogiilor.

O schimbare încă şi mai importantă ţine de efectele aşteptate de la antrenament şi de la dezvoltarea fizică: o psihologie cuceritoare a dus la imaginarea unor descoperiri intime. Străduinţa al cărei obiect e propria persoană, prospectarea „mesajelor din interior", explorarea simţurilor au transformat din plin în ultimele decenii strategiile exerciţiului, precum şi multe dintre mizele sale. Dincolo de sport, împreună cu el, simultan cu el, „antrenamentul" a devenit o lume, o resursă foarte deosebită prin care se presupune că subiectul câştigă mai mult decât odinioară în privinţa propriului control, dar de asemenea şi „elucidarea" propriului eu, dacă nu chiar desăvârşirea sa. E un miraj al unei transparenţe faţă de sine în care corpul va fi jucând un rol principal.

1. Calea sportului

Aparent, *France Illustration* recurge la limbajul cel mai uzual când face o anchetă cu privire la tineretul american, pe 9 februarie 1946, evocând

[154] Vezi Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*, Frankf. Societät-Druckerei, Frankfurt pe Main, 1930, cerând gimnastică şi frumuseţe de la angajaţi.

[155] George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme*, *op. cit.*, p. 211.

„bucuria de a fi puternic", „voința de a avea un corp sănătos", insistând asupra „locului pe care îl ocupă sporturile în școli și universități"[156]. Formulări luate de-a gata, imagini banale. Și totuși predomină o temă, discretă dar hotărâtoare, simplistă dar deosebită: sportul poate să constituie unica educație a corpului. Exercițiile de la școală pot prin urmare suferi mutații: nu mai e vorba de gimnastică sau de „cultură fizică", de gamele pregătitoare executate la nesfârșit, ci de jocuri competitive, de înfruntări ce respectă reguli, de acele practici predate de multă vreme în federații și cluburi. Se deteriorează o tradiție: cea a vechilor ansambluri disciplinate, a colectivelor cu geometrii întotdeauna repetitive.

Ideea se impune în Franța, prin anii 1950–1960, după ce a fost discutată, nuanțată, contestată. Asta nu înseamnă că s-ar fi stins diversele opoziții: cele ale pedagogilor ce blamau „logica sportivă", despre care se presupunea că face „imposibilă dozarea efortului", sau care stigmatizau caracterul nociv al unei „performanțe" exersate „în detrimentul sănătății"[157]. Dar voci și mai numeroase cer să existe o continuitate între practicile din școală și cele din cluburi, să li se substituie vechilor „exerciții analitice" din curțile interioare o „practicare polivalentă a sporturilor"[158]; de asemenea, autorități mai însemnate, precum președintele Republicii după Olimpiada din 1952, afirmă că doresc „să provoace o mare mișcare de mase în favoarea educației sportive", să îi aibă în vedere pe cei mai tineri, să întreprindă acțiunea „încă din școală"[159].

Fie că au consecințe, fie că sunt doar declarate, diferitele inițiative se alătură sportului, și el în plină dezvoltare după cel de-al Doilea Război Mondial:

[156] „La jeunesse américaine", *France Illustration*, 9 februarie 1946.

[157] Vezi Pierre Seurin, „L'éducation physique et le sport", *L'Homme sain*, nr. 1 și 2, 1956, citat de Yves Travaillot și Marc Tabory, *Histoire de l'éducation physique*, op. cit., p. 184.

[158] Maurice Baquet, „Esquisse d'une doctrine d'éducation sportive", *INS*, 1947, p. 4.

[159] Vincent Auriol, „Discours de réception des champions olympiques à l'Élysée", 13 noiembrie 1952, *Revue EPS*, nr. 13, 1952, p. 44.

	1944	1949	1968
Atletism	34 800	35 214	77 463
Baschet	60 100	95 801	133 909
Fotbal	277 332	440 873	602 000

Efectivele celor legitimați în atletism, baschet și fotbal între 1944 și 1968[160].

Cifrele globale se dublează practic între 1944 și 1950 înainte de a trece de la 2 081 361 de sportivi legitimați în 1950 la 2 498 894 în 1958[161], și de a se dubla din nou între 1958 și 1968. Această creștere devine majoră în deceniile dintre 1950 și 1970: de la practicarea în număr mare se ajunge la practicarea în masă. Numărul celor legitimați în fotbal, de exemplu, crește de la o jumătate de million la un million între 1950 și 1975, în tenis de la 50 000 la o jumătate de million, iar în judo se ajunge de la câteva mii la aproape jumătate de million. Există o semnificație socială clară în modificarea unora dintre aceste cifre: numărul celor legitimați în box, de exemplu, scade între 1950 și 1975, pe când numărul schiorilor crește de la 45 000 la 620 000, o cifră de mai mult de 12 ori mai mare. Pe de-o parte refuzul unor violențe prea pe față, pe de alta dezvoltarea unor activități legate de spațiu și vertij. Evoluția cea mai revelatoare e în special cea a activităților claselor mijlocii: cucerirea, mai ales, a vechilor domenii elitiste ale tenisului sau schiului de către salariații din perioada celor treizeci de ani glorioși, acei salariați pe care Yves Lequin îi grupează sub numele de „pături medii salariate" („de la unii funcționari superiori până la angajații din birouri"), evaluați la 3,5 milioane în 1962 și la 6 milioane în 1975[162]. La asta se adaugă o explozie a activităților feminine: procentul de femei legitimate în baschet, de exemplu, crește de la 20% în

[160] Pentru ansamblul cifrei de sportivi legitimați înainte de 1950, vezi Lucien Herr, „Quelques indications chiffrées sur les fédérations sportives françaises", în Christian Pociello (coord.), *Sports et société. Approche socio-culturelle des pratiques*, Vigot, Paris, 1981.

[161] Vezi Yves Travaillot și Marc Tabory, *Histoire de l'éducation physique*, op. cit., p. 188.

[162] Yves Lequin, „De la croissance à la crise, commerçants, ouvriers, employés", în Yves Lequin (coord.), *Histoire des Français, XIX^e–XX^e siècle*, op. cit., vol. II, p. 583.

1960 la mai mult de 40% în 1975, iar cel al femeilor legitimate în atletism de la 12% la mai mult de 30%.

Dincolo de practici totuşi, spectacolul sportiv e cel ce s-a impus cel mai tare, făcând din imaginea sportivă o evidenţă şi, în egală măsură, un ideal împărtăşit. O schimbare remarcabilă din perioada de după război tocmai aşa se manifestă: pe stadioane se concentrează mai mult ca oricând cultura populară, asupra campionilor se concentrează mai mult ca oricând entuziasmul şi dorinţa de identificare. Pe 29 octombrie 1949, moartea lui Cerdan e trăită ca un doliu naţional: 600 000 de persoane merg după cortegiul funerar, în care conducătorii ţării stau la un loc cu mulţimea simpatizanţilor. Dominaţia lui Louison Bobet e resimţită ca o „mândrie" majoră la începutul anilor 1950: o reuşită în totalitate franceză, un triumf al eleganţei şi al sârguinţei. Cele câteva anchete ale vremii o confirmă. Locuitorii din Annecy interogaţi de Joffre Dumazedier în 1953 în legătură cu „oamenii ce produc evenimente" îi privilegiază pe sportivi: 92 de menţiuni pentru sport, 89 pentru cinema, 47 pentru politică[163]. În acea vreme, Bobet câştiga încă în faţa abatelui Pierre sau a lui Édouard Herriot ca „vedetă preferată"[164] a francezilor. „Evidenţa" a triumfat: „Spectacolul sportiv există, şi această existenţă îi sfidează pe toţi criticii."[165] Trebuie precizat că e vorba despre o investire identică în ansamblul ţărilor din Occident. Dominique Jameux demonstrează asta pentru Italia anilor 1950 prin imaginea lui Coppi care „însoţeşte o Italie în plină transformare"[166], Richard Holt o demonstrează pentru Marea Britanie a anilor 1950 cu ajutorul „numelui devenit magic"[167] al lui Stanley Matthews, irezistibil dribler. „Cultura sportivă" se va identifica, se pare, cu „manifestarea cea mai înaltă a

[163] Vezi Marianne Amar, *Nés pour courir: sport, pouvoirs et rébellions, 1944-1958*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1987, p. 77.

[164] *Ibid.*

[165] *Ibid.*, p. 75.

[166] Dominique Jameux, *Fausto Coppi: l'échappée belle, Italie 1945-1960*, Ed. Austral/Arte, Paris, 1996, coperta a patra.

[167] James Huntington-Whiteley (coord.), *The Book of British Sporting Heroes*, cu o introducere de Richard Holt, Londra, National Portrait Gallery, 1998, p. 164.

culturii corporale"[168]. Specializarea însăşi va deveni un „agent al vieţii"[169], departe de ambiguităţile menţinute multă vreme în privinţa copiilor. *Encyclopédie des sports* se opreşte la asta în 1961: „Cu cât vom înainta mai mult, cu atât orientarea sportivă va fi mai mult la ordinea zilei."[170]

Civilizaţia petrecerii timpului liber[171] şi-a secretat, de fapt, propria cultură. Timpul liber şi-a selectat ţintele: valorizarea spectacolului sportiv, identificarea cu reprezentanţii săi. Televiziunea a întărit chiar această convergenţă: cele trei ore şi jumătate de sport săptămânale difuzate în 1958 sunt urmărite de 72% dintre spectatori[172]. Prin creşterea hotărâtoare a numărului de practicanţi, prin consolidarea hotărâtoare a universului său legendar, sportul a pătruns definitiv, din anii 1950, printre reprezentările şi în mitologia timpului nostru. De aici provin insistenţa sporită asupra efectelor la nivel de imagine şi „consternarea" bruscă provocată de rezultatele franceze obţinute la Olimpiada de la Roma din 1960: cinci medalii, dintre care nici măcar una de aur. *Le Figaro* vede în asta un „dezastru"[173], *L'Équipe* „o ruşine naţională", „o decădere pentru Franţa"[174], înainte de a lansa o mare anchetă asupra „sportului francez umilit"[175]. S-a împământenit definitiv o convingere, preluată cu putere de guvernul gaullist al celei de-a V-a Republici: „Locul Franţei în sportul mondial este legat în mod evident de dezvoltarea unei conştiinţe sportive în procesul de formare a tinerilor francezi."[176] Statul-providenţă legitimează obiectivul sportiv: asta întăreşte şi oficializează o anumită administraţie,

[168] Joffre Dumazedier, „Le sport devient-il un fléau social", *La Vie de la FSGT*, 1 februarie 1952, p. 3.

[169] Jean Queval, „Le sport et les athlètes", în Roger Caillois (coord.), *Jeux et sports*, Gallimard, Paris, col. „Encyclopédie de la Pléiade", 1967, p. 1225.

[170] Louis Manceron, „Les effets physiologiques du sport", în Jean Dauven (coord.), *Encyclopédie des sports*, Paris, Larousse, 1961, p. 15.

[171] Joffre Dumazedier, *La Civilisation des loisirs*, Seuil, Paris, 1964.

[172] Marianne Amar, *Nés pour courir...*, *op. cit.*, p. 81.

[173] *Le Figaro*, 1 septembrie 1960.

[174] *L'Équipe*, 31 august 1960.

[175] *L'Équipe*, 19-20 septembrie 1960.

[176] Hotărârea din 13 decembrie 1960 (*Bulletin officiel de l'éducation nationale* [BOEN]) prin care se creează Consiliul naţional al sporturilor.

crearea unui secretariat de Stat, apoi a unui minister al Sporturilor. Urmarea este cunoscută[177]: votarea unei legi-program integrate în planul pe patru ani cu privire la echipamentele sportive în 1961–1965[178], formarea unor „consilieri sportivi", apoi a unor „educatori sportivi" însărcinaţi cu selectarea tinerilor, cohorta de instrucţiuni ministeriale date pentru ca şcoala să fie un loc de „iniţiere sportivă" şi ca jumătatea de zi consacrată sportului să fie o ocazie a „perfecţionării sportive"[179]. Sportul va impune, se pare, definitiv şcoala ca loc al uceniciei primare[180].

2. Pluralitate sau convergenţă culturală?

Dincolo de această certitudine pedagogică, transformarea unor practici în practici de masă câştigă teren odată cu anii 1970: numărul fotbaliştilor ajunge la un milion şi jumătate de practicanţi în 1980, numărul jucătorilor de tenis se apropie de 800 000, iar cel al adepţilor sporturilor de lupte şi arte marţiale de milion[181]. Sunt cifre ce mângâie orgoliul câtorva preşedinţi de federaţii în 2005: de exemplu cea de fotbal amator, cu ai săi „2 milioane de tineri, 20 000 de cluburi, 50 000 de meciuri săptămânale, în jurul cărora se află 350 000 de benevoli şi 27 000 de tineri arbitri"[182]. O înmulţire a practicilor, dar mai ales o înmulţire a practicanţilor. Din care rezultă noul sens al unei extreme diversificări a gestualităţilor: eterogeneitatea lor multiplică modurile de acţiune, momentele acesteia, locurile, stilurile, efectele. La toate astea se adaugă o extremă diversificare a spaţiilor. Ţelurile antrenamentelor devin

[177] Vezi „Les activités physiques et le sport face à l'État", în Jean-Paul Clément, Jacques Defrance şi Christian Pociello, *Sport et pouvoirs au XX^e siècle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1994, p. 33 şi urm.

[178] Vezi în special legea din 28 iulie 1961 (*BOEN*).

[179] Vezi în special circulara din 21 august 1962 (*BOEN*) care formulează „instrucţiuni pentru organizarea activităţilor sportive".

[180] Évelyne Combeau-Mari, „Les années Herzog et la sportivisation de l'éducation physique (1958–1966)", *Spirales*, nr. 13–14, 1998.

[181] Vezi Christian Pociello (coord.), *Sports et société*, *op. cit.*, p. 100.

[182] Frédéric Thiriez, „Cinq vérités sur le «foot-business»", *Le Monde*, 27–28 februarie 2005.

tot mai pestriţe, deschise către motricităţile cele mai variate. Se creează şi o „poetică materială"[183], ce sporeşte tipurile de relaţii şi de confruntări: „corpurile scobite", mai receptive, mizând pe fente şi fluidităţi, „corpurile pline", mai agresive, mizând pe contacte şi şocuri, mobilizările unui imaginar al aerului, cele ale unui imaginar al apei, cele ale vertijurilor, ale constrângerilor, ale înrădăcinărilor, extrema diversitate a vitezelor şi lentorilor, a supleţilor şi încordărilor, a forţelor şi elanurilor. Opţiunile, gusturile s-au „desferecat" pentru totdeauna: s-a afirmat un fenomen ce ţine de moravuri care pare a fi sporit înclinaţiile individuale şi sensibilităţile.

Se menţin poli privilegiaţi, fără îndoială, unde încă se jonglează cu diferenţele de gen: bărbaţii, de exemplu, reprezintă 52% dintre „sportivi" astăzi, dar 81% dintre „competitori", aceste cifre amintind într-un mod foarte sugestiv problema egalităţii[184]. În timp ce persistă evident diferenţele sociale. Sporturile de contact, de exemplu, sau marşul, se opun „sporturilor pentru bogaţi" cum au rămas navigaţia cu pânze sau golful, devenite elitiste din cauza constrângerilor spaţiale sau de material[185]. Tipurile de motricitate adâncesc încă şi mai mult diferenţele: oare partizanii aikidoului nu se opun din punct de vedere social partizanilor luptei, revendicându-şi o practică mai acrobatică şi mai estetică, dar şi o mişcare mai uşoară, „eufemizând" violenţa, mărind distanţa de gardă şi tranformând sensul loviturilor, lucruri subliniate de frumosul studiu al lui Jean-Paul Clément[186]?

Şi totuşi ar trebui să ne oprim asupra tendinţelor puternice, asupra posibilelor convergenţe recente. O anumită „efervescenţă creatoare"[187], în speţă, o bulversare a gestualităţilor şi a jocurilor au provocat apariţia a mai mult de patruzeci de „sporturi" din 1970 (triatlon, ciclism pe teren accidentat,

[183] Vezi Christian Pociello, *Les Cultures sportives*, PUF, Paris, 1995, „Esquisse d'une anthropologie des gestes sportifs", p. 89 şi urm.

[184] Vezi *Les Pratiques sportives en France. Résultats de l'enquête menée en 2000 par le ministère des Sports et l'Institut national du sport et de l'éducation physique*, INSEP, Paris, 2002, p. 105*sq*.

[185] Vezi *ibid.*, p. 109.

[186] Jean-Paul Clément, „L'aïkido et le karaté", *Esprit*, aprilie 1987, *Le Nouvel Âge du sport*, p. 114.

[187] Vezi Jean-Jacques Bozonnet, „L'apparition de nouvelles pratiques", în *Sport et société*, Paris, *Le Monde*, 1996, p. 41.

parapantă, funboard, canyioning*, monoschi, snowsurf, freeride, înot în apă curgătoare, ultramaraton**, roller skating, fotbal de stradă, sambo…). O profuziune pe care o confirmă fără îndoială mobilitatea modelor în societatea de consum de la sfârşitul secolului, privilegiul acordat schimbării, succesul publicităţilor şi al înnoirilor provocate de ele; e lucrul pe care îl confirmă şi plasticitatea accelerată a tehnicilor: materiale din ce în ce mai diversificate, investiţii din ce în ce mai mari în echipamente şi instrumentar. Niciând până în zilele noastre n-au putut prolifera într-o asemenea măsură maşinăriile ludice. Nicicând până în zilele noastre n-au însemnat ele într-o asemenea măsură hedonism şi consum.

Cu toate acestea, schimbarea e mai profundă. Unele dintre noile practici s-au dezvoltat începând cu anii 1970–1980 în afara sporturilor tradiţionale. Unele dintre ele îşi revendică o „contra-cultură", o apartenenţă specifică, acea rezistenţă faţă de instituţii pe care pare că o manifestă astăzi societatea mai individualistă. „Surfiştii din Atlantic" interogaţi de Jean-Pierre Augustin, de exemplu, mărturisesc „o unicitate a stilului de viaţă şi un sentiment al diferenţei"[188] ce îi îndepărtează de reţeaua sportivă tradiţională; schiorii practicanţi de freeride, acel schi extrem dornic de „ieşire de pe pistă" şi de verticalitate, îşi desemnează de asemenea practica drept „un mod de viaţă, un fenomen de societate"[189] mai sensibil în faţa naturii decât în faţa competiţiilor organizate; sau ciclişti de pe şosele ce nu încetează să se zbată pentru curse care să scape structurilor federale, privilegiind aventura colectivă, un amplu happening în care fiecare ţinteşte mai degrabă către o performanţă personală decât către o provocare lansată celor mai buni. Şi asta în timp ce rollerii îşi înmulţesc iniţiativele urbane pentru a obţine o oarecare „libertate de mişcare"[190].

* Parcurgerea/coborârea de canioane (n. tr.).

** Orice maraton ce depăşeşte distanţa clasică de 42,195 km (n. tr.).

[188] Gibus de Soultrait, „Le surf et l'autre", în Jean-Pierre Augustin (coord.), *Surf Atlantique, les territoires de l'éphémère*, Ed. Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Bordeaux, 1994, p. 220.

[189] *Le Monde*, 28 aprilie 2000.

[190] Anne-Marie Waser, „Les randonnées parisiennes: la rue comme lieu d'expression du changement?", în Alain Loret şi Anne-Marie Waser (coord.), *Glisse urbaine, l'esprit roller: liberté, apesanteur, tolérance*, Autrement, Paris, 2001, p. 85.

Schimbarea este mai profundă şi pentru că majoritatea noilor maşinării ludice, planşe de surf, aripi zburătoare, schiuri, planşe de windsurf, roţi de toate felurile fac un loc tot mai mare jocurilor ce favorizează informaţia senzorială. E vorba despre triumful activităţilor de pilotare şi de alunecare, pentru care efortul simţurilor poate fi mai important decât efortul muşchilor, deci a acelor noi practici devenite informaţionale: investiţia practicantului de surf, ca şi cea a celui de windsurf se face în întregime în supravegherea informaţiilor primite de la corp sau de la mediu, şi mai puţin în exercitarea unei forţe direct aplicate asupra mediului respectiv. Activitatea ţine în totalitate de „retroacţiune", de viteza acesteia, de precizia acesteia: „Aceste maşini ludice sintetizează în fabricarea lor cuceririle progreselor tehnologice cele mai avansate, iar în utilizarea lor datele cunoştinţelor raţionale cele mai teoretizate."[191] Fluxurile de informaţie capătă întâietate în faţa fluxurilor de energie, dominante altădată. E ceea ce rollerii din oraşe traduc insistând pe „vertij şi ameţeală"[192]. Ceea ce practicanţii de jogging din oraşe combină în felul lor, mulţi dintre ei mărturisind că amestecă sensibilitatea cu consumul de energie, atenţia cu intensitatea: „Când alerg, îmi sunt suficient mie însumi, n-am nevoie să merg pe un teren sau să aştept coechipieri, mă concentrez asupra mecanicii muşchilor mei şi asupra şuierului propriei mele răsuflări."[193] Sau Dyveke Spino care pretinde că-i conduce pe practicanţii săi de jogging către o vigilenţă chiar intimă: „Îmi concentrez întreaga atenţie asupra zgomotului pe care îl fac picioarele mele astăzi."[194] Fiind un instrument ce prelungeşte această tendinţă până la caricatură, „talpa inteligentă" propune în zilele noastre ca, graţie unor „captatori aşezaţi sub călcâi", „elasticitatea" şi forţa sa „amortizoare" să fie adaptate la „suprafaţa solului, la greutatea alergătorului şi la ritmul paşilor săi"[195].

[191] Christian Pociello, „Les éléments contre la matière, sportifs glisseurs et sportifs ruiseaux", *Esprit*, februarie 1982, p. 30.

[192] „Introduction", în Alain Loret şi Anne-Marie Waser (coord.), *Glisse urbaine, l'esprit roller*, op. cit., p. 20.

[193] Practicant de jogging intervievat în *Le Point*, 6 iulie 1981.

[194] Citat de Sylvie Crossman, „Ô corps, mon amour …", *Autrement*, noiembrie 1981, *Californie*, p. 93.

[195] „Des semelles intelligentes pour chaussures de course", *Le Monde*, 29 martie 2005.

3. Avântul senzorialității

Toate astea înseamnă că întreg ansamblul practicilor sportive e cucerit de această idee a informației și a controlului senzorial. Prin urmare miza e una decisivă. Antrenorii și comentatorii privilegiază „autoanaliza" simțurilor. Un campion trebuie în primul rând să-și „găsească" sau să-și „regăsească senzațiile"[196], trebuie să obțină „o imagine a tuturor părților corpului său"[197]. Mașinăria corporală a devenit de fapt un sistem de alertă. Asta nu vrea să spună că încercarea de conștientizare a gesturilor sau investigarea interiorului corpului ar fi deodată originale. Exercițiile propuse între cele două războaie exploraseră deja „sentimentul" mișcării, efectele sale „de impresie". Legătura între cele două laturi ale „motorului", cea care comandă și cea care simte, fusese deja prospectată[198]. Noutatea în schimb ține de rolul major care i se dă brusc acestei legături. Metodele se acumulează, propunând, încă din anii 1960, căutarea unei „cunoașteri perfecte a tensiunilor din propriul corp"[199], cea a unei totale „percepții a propriului corp"[200], cea a unei „imagini complete a sinelui"[201]. Acestea inventează termeni, cum ar fi „atenție interiorizată"[202], „crearea imaginii mentale"[203], „repetiție mentală"[204]. Inventează și imagini, asociate cu sensibilitatea motrice: „urcarea

[196] Vezi Maurice Greene, fost campion la Sydney, intervievat de *Libération* pe 25 februarie 2005: „Eram obosit, e-adevărat, dar mi-am regăsit senzațiile. Corpul meu se reface bine și mă simt în formă."

[197] Moshe Feldenkrais, *La Conscience du corps*, Robert Laffont, Paris, 1971, p. 57 [prima ediție, Tel-Aviv, 1967].

[198] Vezi chiar în această lucrare „Corpul «înăuntru»".

[199] Bernard Aucouturier, „La relaxation en rééducation de l'attitude", *Éducation physique et sport*, nr. 83, 1966, p. 39.

[200] Louis Picq și Pierre Vayer, *Éducation physique et arriération mentale*, Doin, Paris, 1968, p. 24 [prima ediție, 1960].

[201] Moshe Feldenkrais, *La Conscience du corps*, op. cit., p. 57.

[202] Simonne Ramain, *Structuration mentale par les exercices Ramain*, Épi, Paris, 1975, p. 95.

[203] John Syer și Cristopher Connolly, *La Préparation psychique du sportif. Le mental pour gagner*, Robert Laffont, Paris, 1988, p. 57 [prima ediție engleză, 1984].

[204] *Ibid.*, p. 70.

unui lichid într-o eprubetă"[205], de exemplu, sugerată de Orlic pentru a „ghida" mai bine fiecare contracție musculară sau „vizualizarea" unor părți din corp „înconjurate de o culoare deosebită"[206] pentru a ascuți conștientizarea lor. Metodele se mulează, pur și simplu, pe dorința de a percepe interiorul în mod exhaustiv: „Trebuie ca toate senzațiile din orice parte a corpului să fie integrate într-un ansamblu coerent."[207] Modelarea sinelui tinde mai mult ca oricând să devină modelare mentală.

Sunt afirmații ambițioase, ce aplică fățiș cercetările neurofiziologice contemporane arătând rolul pe care îl are numai imaginarul acțiunii: să ajute la transmiterea asigurată de căile nervoase, să contribuie la controlul mușchilor și al mișcărilor[208]. Dar și afirmații nerealiste uneori, din care trebuie reținute mai ales principiul și scopul: certitudinea de a comanda întregului corp prin controlarea tuturor senzațiilor, certitudinea de a obține o extraordinară stăpânire de sine prin explorarea unei inepuizabile sensibilități. E triumful subiectului „hipermodern", descris de numeroase analize contemporane, ce urmărește o anumită ascultare transparentă a sinelui: această nouă vârstă a laturii sensibile nu e altceva decât o nouă vârstă a individului. Manifestarea sa poate fi una „sportivă", și atunci devine strălucitoare. Fotografia unui scrimer, publicată în 1993 în *L'Équipe-magazine*, sugerează cu claritate noile repere: „Grație unei ținte dotate cu semnale luminoase, aprinse în mod inopinat, Éric Srecki, campion olimpic la spadă, poate să-și studieze, ca un calculator adaptat, timpii de reflecție și de reacție. Și, bineînțeles, să-și ameliореze, atât cât e posibil, randamentul."[209] Sunt concepute „programe moare" ce țin seama de „scheme memorate"[210] de mișcare și de complexitatea

[205] Marie-Louise Orlic, *L'Éducation gestuelle, méthode de rééducation psychomotrice*, ESF, Paris, 1967, p. 5.

[206] John Syer și Christopher Connolly, *La préparation psychique…*, op. cit., p. 34.

[207] Jean Le Boulch, *L'Éducation par le mouvement*, Paris, ESF, 1966, p. 18.

[208] Primele dintre aceste cercetări sunt cele ale lui Edmund Jacobson din anii 1930. Vezi *Progressive Relaxation. A Physiological and Clinical Investigation of Muscular States and Their Significance in Psychology and Medical Practice*, The University of Chicago Press, Chicago, 1929.

[209] *L'Équipe-magazine*, număr special *Sport et techno*, 8 mai 1993, p. 38.

[210] Jack H. Wilmore și David L. Costill, *Physiologie du sport et de l'exercice*, Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 77 [prima ediție americană, 1994].

progresivă a acestora. Sunt concepute şi „programe de antrenament mental", cu exerciţii succesive, imaginate în spaţiu şi durată. *Input* şi *output* ce ţin de poziţiile în spaţiu, de senzaţiile de mişcare, de senzaţiile interne contopesc „dobândirea unor abilităţi motrice" cu „tratarea informaţiei"[211]. Imaginea dominantă a comunicării a transformat modelul ideal de corp: nu mai e vorba doar de forţă sau de estetică, ci de informaţia exhaustivă şi disponibilă imediat.

Iar consecinţa semnificativă: aspectul „sportiv", efect al antrenamentului, e şi el transformat. Manifestarea eului nu mai are aceleaşi profile. Atitudinea fizică îşi pierde „accentele", cele despre care s-a presupus multă vreme că arată muşchii şi efortul: acele torsuri încordate cu mândrie ale primilor competitori. Ea nu mai trebuie să exprime puterea, nici măcar să reflecte vreo imagine obligatorie: nu mai e vorba de crispare tensionată, ci de control, nu de amplitudine a robusteţilor, ci de detentă a fluidităţilor. O spun textele: „Noi cerem nu «să se facă exerciţii de respiraţie, în fiecare zi, de trei ori câte zece minute», ci să se acorde atenţie plămânilor, care ştiu de la sine ce au de făcut."[212] O confirmă fotografiile, ce fac să dispară orice tensiune aparentă a busturilor: braţele, de exemplu, nu se mai încrucişează pe piept ca semn al unei fermităţi forţate, ci se aliniază de-a lungul corpului favorizând poziţiile mobile şi avântate. „Pieptul bombat" e uitat, detronat de siluete pe care rafinamentul perceptiv le-ar dori cât mai degajate şi mai bine stăpânite. E o diferenţă uriaşă între busturile foarte ieşite în faţă ale primei echipe franceze de rugbi fotografiate înaintea primului său meci din Newport pe 25 martie 1912[213] şi colectivele recente ce cultivă o relaxare şi un surâs aproape prelucrate[214].

[211] Vezi Marc Durand, „Traitement de l'information dans l'acquisition des habiletés motrices", articol citat în Jean-Paul Clément şi Michel Herr (coord.), *L'identité de l'éducation physique scolaire au XXe siècle*, Clermont-Ferrand, AFRAPS, 1993, p. 293.

[212] Lili Ehrenfried, *De l'éducation du corps à l'équilibre de l'esprit*, Aubier, Paris, 1956, p. 28.

[213] Vezi Gaston Meyer şi Serge Laget, *Le Livre d'or du sport français, 1845-1945*, Chêne, Paris, 1978, p. 189.

[214] Vezi echipa de rugbi a Franţei, *L'Équipe*, 4 iulie 1994.

4. *Credinţa în corpul „profund"*

Aceste căi ale sensibilităţii se adâncesc şi mai mult odată cu practicile contemporane, cele din anii 1970–1980: senzaţiile capătă o altă profunzime, exerciţiile un alt scop. Informaţiile vor deveni mesaje, corpul va deveni dezvăluire. Interioritatea fizică va lăsa să iasă la suprafaţă „rănile", stările de rău, afectele, susţinută de o psihologie clinică ce-şi propune obiective mai accesibile decât inconştientul evocat de savanţi. Căutarea va scoate la lumină urmele unei istorii intime, traume ascunse în străfundurile unui corp limitat până atunci la motricitate. De aici se ajunge la acele blocaje fizice ce dezvăluie un sens dincolo de ele însele: acele conflicte ce divulgă partea lor tensională, acele rezistenţe ce divulgă destinul lor corporal. O profuziune de texte din anii 1970–1980 sugerează descoperirea de sine prin „conştientizarea profundă a corpului"[215], „eliberarea spiritului prin înfruntarea directă a corpului"[216], „obliterarea contracţiilor deranjante" pentru o mai reuşită „găsire a propriului adevăr"[217]. E o etapă nouă, fără nici o îndoială, în istoria individului: strădania ce are ca obiect latura intimă va deveni practică de masă, aventură la îndemână, operaţiune cu atât mai sesizabilă cu cât datele sale sunt gândite ca obiecte tangibile şi concrete.

Pe nesimţite, această viziune răspândită în publicaţiile având ca temă sănătatea, în tratatele pentru „starea de mai bine"[218], în tratatele de frumuseţe[219], sugerează o ideologie în care corpul se pare că va juca un rol nou: cel de „partener"[220] ce ar trebui alinat, prezenţă de înseninat pentru a o face mai coerentă cu subiectul, substitut în sfârşit tangibil al unor zone ale eului cu siguranţă mai alunecoase, dacă nu mai disimulate. Se merge până la a face

[215] Marie-José Houareau, „Les techniques du corps", în *L'Encyclopédie pour mieux vivre*, Retz, Paris, 1978, p. 405.

[216] Catherine Dreyfus, *Les Groupes de rencontre*, Retz-C.E.P.L., Paris, 1975, p. 127.

[217] Thérèse Bertherat, col. Carol Bernstein, *Le corps a ses raisons: auto-guérison et anti-gymnastique*, Seuil, Paris, 1976, p. 71.

[218] Vezi Jean-Paul Planta, *La Révolution du mieux-être*, Ramsay, Paris, 1998.

[219] Vezi Sylvie Bertin şi Bertrand Machet, *Forme santé beauté*, Aubanel, Paris, 2003.

[220] Vezi „Mon corps, adversaire ou partenaire?", *Psychologies magazine*, noiembrie 2000.

din acest corp o instanţă aproape psihologică: reprezentant al unor laturi obscure, al unor lumi nestăpânite, cele ce ar trebui să se destindă pentru a „trăi mai bine“ şi a exista. E un proiect simplificator, desigur, caricatural, dar posibil de răspândit, uşor de înţeles, care va atribui în sfârşit un substrat reperabil spaţiului intim în care forează tot mai mult psihologizarea societăţilor noastre.

Un parcurs foarte lung trasat de individualizare va fi transformat astfel complet vechiul model al „încrederii în sine“, cel aşteptat de la investiţia „musculară“[221], la începutul secolului XX, în model al „împlinirii de sine“, cel la care duce strădania fizică „interioară“, cu un secol mai târziu.

Practicile de „întreţinere“ şi de antrenament au suferit o mutaţie, lucru confirmat de „sloganurile“ noilor săli de exerciţii pentru a fi în formă, în anii 1980, săli făcute pentru „a deschide o paranteză în miezul vieţii active, a găsi o oază de prospeţime, timpul pentru a se ocupa de sine şi de propriul corp“.[222] În timp ce publicul lor sporeşte brusc[223], proiectul acestor săli se orchestrează în jurul unei teme repetate la nesfârşit: cea a „reîntoarcerii către sine“[224]. Toate sugerează un timp „pus între paranteze“, sau un spaţiu „în afara timpului“[225] cu scopul de a asigura mai bine „redescoperirea propriului corp“[226] sau „armonizarea cu propriul corp“[227]. E vorba despre gimnastică, fără îndoială, dar proiectul este tocmai de „a deveni conştient de propriul corp, de a-l asculta“[228], de a postula plecând de la el o stare de bine atât la nivelul minţii, cât şi al interiorului corpului.

[221] Vezi mai sus, p. 190.

[222] Publicitate din 1981 pentru cluburile Vitatop, vezi Olivier Bessy, „Les salles de gymnastique, un marché du corps et de la forme“, *Esprit*, aprilie 1987, *Le Nouvel Âge du sport*.

[223] Vezi Olivier Bessy, *ibid.*, p. 82. Numai pentru Gymnase Clubs cifra a crescut de la unu la zece între 1980 şi 1985: mai mult de 50 000 de persoane frecventau aceste cluburi în 1985.

[224] *Vital*, octombrie 1981.

[225] Publicitate din 1981 pentru Ken Clubs, vezi Olivier Bessy, „Les salles de gymnastique ...“, art. cit.

[226] *Vital*, noiembrie 1981.

[227] Publicitate din 1981 pentru Gymnase Clubs, vezi Olivier Bessy, „Les salles de gymnastique ...“, art. cit.

[228] *Vital*, octombrie 1981.

Practicile de consum explică şi ele acest succes recent, aceste „gimnastici blânde“, aceste *„paranteze verzi“*[229], *aceste proiecte de „reconfortare corporală“*[230]. Marketingul direcţionează solicitările: „bonuri de încercare“[231] pentru produse, „jocuri pentru sănătate“[232] pe mărci, concursuri ce oferă sejururi gratuite de talasoterapie sau „şcoli pentru spate“[233], abonamente în „health clubs“[234], „cluburi de fitness“, „cure pentru picioare uşoare“[235], „centre de cosmetică marină“[236], stagii „pentru vitalitate maximă“[237]. Asta nu înseamnă că jelul ar fi în mod clar teoretic. Sau că cercetarea ar fi dintr-odată transparentă. Şi totuşi tentativa surdă de a se înţelege „prin“ corp, cea de „a se apropia [prin el] de propriul adevăr interior“[238] nu sunt mai puţin accentuate din aceste cauze.

Fără nici o îndoială, orice s-ar spune, există un larg spectru de practici diferite, se poate căsca chiar o prăpastie între întoarcerea la „liniştea interioară şi adevăratele senzaţii“[239] propusă de „gimnasticile blânde“, cele din sălile de fitness, şi „dresajul“ impus de unii antrenori sportivi „prea adesea grăbiţi să obţină rezultate bune“[240]. Încercare nesfârşită de interiorizare pe de-o parte, succesiune de repetiţii mecanice pe de alta, muncă de explorare pe de-o parte, muncă de „absentizare“ pe de alta. Şi totuşi a început de multă vreme o apropiere prin care antrenamentul pentru performanţă nu

[229] Publicitate Vitatop, 1981.

[230] Olivier Bessy, „Les salles de gymnastique ...“, art. cit., p. 85.

[231] *Top santé*, iunie 1992, p. 81.

[232] „Divertissez-vous avec nos jeux santé“, *Le Journal des Français, santé*, septembrie-octombrie 1992, p. 25.

[233] „Gagnez des séjours dans des écoles du dos“, *Santé magazine*, august 1992, p. 38.

[234] *Ibid.*, p. 70.

[235] *Santé magazine*, septembrie 1992, p. 16.

[236] *Santé magazine*, februarie 1992, p. 99.

[237] *Vrai santé*, nr. 3, 1992.

[238] *Vital*, noiembrie 1981.

[239] Josette Rousselet-Blanc (coord.), *Mieux être en 1000 questions*, Flammarion, Paris, 1992, „Le sport“, p. 344.

[240] Claire Carrier, *Le Champion, sa vie, sa mort, psychanalyse de l'exploit*, Bayard, Paris, 2002, p. 321.

mai impune să se evite „memoria corpului“[241], iar propria dezvoltare „fizică“ nu mai este independentă de o anumită „muncă mentală“ cu sinele. Astfel apar combinaţiile prezente în cuvintele campionului de astăzi, temele reluate la infinit ca tot atâtea evidenţe: „Într-o zi e rândul capului, în cealaltă al corpului meu.“[242] Corpul acesta devenit în mod incontestabil locul unei interminabile explorări.

5. Experienţe ultime

Cu toate acestea, de curând, altfel au fost puse pe tapet aceste probleme. Un alt risc a devenit major de curând. E imposibil, de exemplu, să ignori „extrema“ către care duc unele antrenamente: jocul cu limitele, mai ales, aciuat în inima performanţei şi a domeniului acesteia, contradicţia prezentă de multă vreme între tensiunea subiacentă unui mare număr de performanţe şi abandonarea promisă de efortul asupra sinelui. Nu e nimic altceva de altfel decât una dintre contradicţiile aparente ale societăţilor noastre: a se destinde, a se relaxa pentru a intensifica starea de bine şi a se pune la încercare, dar şi a se forţa, a îndura pentru a reuşi mai bine şi a se afirma, iată comportamente opuse şi totuşi consubstanţiale cu aprofundarea sinelui[243]. Performanţa, preaslăvită în lumea lui Coubertin, acest „exces“ ce oferă „prima raţiune de a fi sportului“[244], ar putea în acest caz aminti vechiul principiu al antrenamentelor făcute pentru a rezista în faţa încercărilor vieţii: o depăşire de sine făcută pentru a se oţeli, un efort intens făcut pentru a se linişti.

Problema se modifică totuşi astăzi, odată cu mutaţia privirii asupra corpului. Antrenamentul poate să frizeze riscul, să se joace cu extra-limitele, să alunece spre ilicit[245]. Existenţa aproape mărturisită a dopajului, răspândirea

[241] *Ibid.*, p. 320.

[242] Christine Arron, interviu, *Le Monde*, 6–7 martie 2005.

[243] Vezi lucrarea, devenită clasică, a lui Daniel Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, PUF, Paris, 1979 [prima ediţie americană, 1976].

[244] Pierre de Coubertin, „La bataille continue …“, *Bulletin du Bureau international de pédagogie sportive*, Lausanne, 1935, p. 7.

[245] Vezi Isabelle Queval, *S'accomplir ou se dépasser. Essai sur le sport contemporain*, Gallimard, Paris, 2004, cap. „Le dopage“, p. 243.

sa pe scară largă, prezenţa sa în universul „micilor“ practicanţi, „adolescenţi din licee sau chiar din gimnaziu“[246], fac parte tocmai dintre acele practici ce tind să instaureze „devierea“ în normalitate. Dincolo de pericol, ele dezvăluie mai întâi o nouă certitudine în conştiinţele de astăzi, acel sentiment împărtăşit de mulţi actori dintr-o societate individualistă: convingerea de a putea acţiona în mod nelimitat asupra propriului corp, cea de a putea scăpa de orice ţintuire fizică, de a-şi inventa un organism cu posibilităţi încă imprevizibile. E ceea ce afirmau la sfârşitul anilor 1980 autorii lucrării *300 médicaments pour se surpasser physiquement et intellectuellement* [*300 de medicamente pentru a se autodepăşi fizic şi intelectual*], enunţând formule menite să facă „să crească posibilităţile“ fiecăruia: „În cadrul existenţei indivizilor cu o sănătate bună, recursul trecător la stimulente, energizante, este nu numai perfect permis, dar poate fi util şi chiar indispensabil uneori.“[247] Aluzie banală la certitudinea unei legitimităţi: cea a „dreptului“ de a modifica normele fizice sau de a acţiona asupra lor, cea a „dreptului“ de a-şi „manipula“ propriul organism. Nu e nimic altceva decât unul dintre efectele lentei mişcări de emancipare a sferei private cu posibilele ei iluzii şi naivităţi. Nimic altceva decât unul dintre riscurile de desimbolizare a integrităţii corporale acolo unde instituţiile ce au dictat multă vreme reperele colective au rămas în umbră[248]: „Dopajul nu e în cele din urmă decât concretizarea cea mai curentă a acelor practici foarte răspândite ce vizează modificarea şi îmbunătăţirea propriului eu.“[249]

Or, dopajul poate fi conceput ca un gest ce prelungeşte antrenamentul banalizându-l, dar şi dezvoltarea progresivă a sinelui: munca din ce în ce mai ştiinţifică exercitată asupra curelor şi regimurilor sportivilor, ca şi asupra formelor şi normelor legale de antrenament nu e prea diferită de munca

[246] Gary I. Wadler şi Brian Hainline, *L'Athlète et le Dopage. Drogues et médicaments*, Vigot, Paris, 1993 [prima ediţie engleză, 1991].

[247] *300 de médicaments pour se surpasser physiquement et intellectuellement*, Balland, Paris, 1988, p. 18.

[248] În acest caz pare a se manifesta aceeaşi naivitate ca şi cea evocată de Irène Théry în legătură cu „pasiunea de desimbolizare“ din jurul noţiunilor de gen şi filiaţie, *Le Contrat d'union sociale en question*, Notă a fundaţiei Saint-Simon, Paris, octombrie 1997, p. 22.

[249] Alain Ehrenberg, „Tous dopés!“, *Le Nouvel Observateur*, 19–25 noiembrie 1998.

mereu mai exigentă exercitată asupra folosirii ilicite a produselor de dopaj. A se antrena înseamnă a-şi oferi mijloace care nu se impun „natural“; a reuşi înseamnă a inventa instrumente, a pune la punct stratageme, a dezvolta procedee, şi unele şi celelalte fiind construite cu migală şi calculate.

Oare mai trebuie spus că practicile ce ţin de dopaj dezvăluie încă şi mai mult? De exemplu voinţa de a-şi explora la nesfârşit limitele, de a experimenta un „aiurea“ în spaţiul cel mai apropiat – corpul, învelişurile sale, interiorul său –, de a se pune mai puternic la încercare, de a descoperi ce e ascuns, de a spori la nesfârşit registrul senzaţiilor. O altă activitate concretizează de asemenea această schimbare până la caricatură: cea a aventurilor extreme ce deschid porţile infinitului plecând de la experienţa corpului. Fascinaţia pentru lipsa de graniţe a normelor fizice este, în acest caz, hotărâtoare: de exemplu, în confruntarea ultimă prezentă în triatloane, raiduri, căderi libere, rafting sau aventuri tot mai „disproporţionate“. Originalitatea fenomenului nu constă de altfel atât de mult în sensul însuşi al experienţelor extreme, cât în diversitatea lor, în extinderea lor la un public din ce în ce mai larg, în sentimentul de nelimitare transformat în proiect de masă. Corpul explorat în toate sensurile va fi preluând astfel ştafeta de la alte „nemărginiri“, mai discrete astăzi: cele pe care le proiectau nu demult universul religios sau chiar universul politic. S-a instaurat un joc interminabil cu corpul într-o lume ce se dezvrăjea: o fascinaţie a extremului cu multiplele sale faţete, o insistentă căutare întru totul fizică devenită cultură a multora.

Corpul actual şi antrenamentul la care acesta e supus pun în definitiv un accent mărit pe o dublă experienţă a identităţii, dar şi pe o dublă modalitate de a se „regăsi“ pe sine însuşi într-o societate ce preaslăveşte împlinirea personală. Asta înseamnă în primul caz căutarea a ceea ce constituie resortul specific fiecăruia, iar în al doilea a ceea ce permite extinderea teritoriului sinelui. „Dezvoltarea“ corpului a devenit într-adevăr pentru mulţi în ziua de azi esenţa unei experienţe intime: exemplul privilegiat al unei explorări a identităţii.

PARTEA A TREIA

Deviaţia şi pericolele

1. Corpul anormal
Istoria şi antropologia culturală a diformităţii

Jean-Jacques Courtine

Pe 25 decembrie 1878, un oarecare Alfred Claessen, producător de circ de peste Atlantic, îi solicită prefectului de poliţie al Parisului autorizaţia de a expune „o fată-maimuţă (microcefală) din Albania". „În fenomenul acesta viu nu e nimic respingător pentru spectatori", pledează el. „Fata va fi prezentată publicului într-un spaţiu adecvat şi într-un mod care nu lezează moravurile."[1] Spaţiul respectiv nu era altceva decât o menajerie, situată pe bulevardul Clichy: cea a îmblânzitorului Bidel, care cucerise publicul de pe Marile Bulevarde simulând lupte feroce cu lei furioşi.

I. Exhibarea anormalului

1. Prolog: intrând-ieşinduri şi fenomene vii

După câţiva ani, o cerere identică ajunge la aceeaşi autoritate. De data aceasta, ea vine de la o persoană de origine italiană, care, pe 7 aprile 1883, vrea să obţină permisiunea „de a expune, într-una din pieţele oraşului dumneavoastră şi [fie] într-o baracă, [fie] într-un salon, un fenomen dintre cele mai extraordinare. Doi copii lipiţi pe acelaşi trunchi. Sunt în vârstă de cinci ani şi sunt vii, cu două capete, patru braţe, dar un singur trunchi şi două picioare. Subiecţii n-au fost niciodată arătaţi la Paris, dar au vizitat deja cele mai mari oraşe din Italia şi Austria, Elveţia şi mai multe oraşe din Franţa"[2].

---

[1] Arhivele prefecturii de poliţie din Paris [APP]. DA 127. Dosar: exhibarea femeii-maimuţă (Claessen).

[2] APP. DA 127. Dosar: Tocci, piesa 1.

Scrisoarea e semnată chiar de mâna lui Battista Tocci, care se prezintă drept tatăl lui Giacomo şi Giovanni, cei doi „copii-fenomen". În anul următor, la Lyon, pe scena de la Casino des Arts, loc de distracţie situat chiar în inima cartierelor catolice şi burgheze ale oraşului, se produce într-o fantezie muzicală Eugène Frédéric Boudou. Pe fişa sa signaletică, realizată de poliţia locală, scrie, la rubrica „semne particulare": „frunte: joasă; ten: pătat de vin; gură: în formă de bot; faţă: diformă"[3]. În sfârşit, în acelaşi an 1884, sir Frederick Treves, chirurg la Spitalul din Londra, se aventurează în decorul sordid plin de praf şi deşeuri al unei băcănii dezafectate de pe Mile End Road. Acolo zăreşte el pentru prima oară „specimenul uman cel mai respingător"[4] pe care l-a privit vreodată: John Merrick, „omul-elefant". Deci, la răscrucea anilor 1880, se încearcă expunerea unui copil microcefal printre macaci şi lei din Atlas; un tată străbate bâlciurile din Europa obţinând profituri de pe urma spectacolului dat de monstruoasa sa progenitură; un individ cu bot diform se străduieşte să distreze cântând publicul amorţit dintr-un auster oraş de provincie; un medic cunoscut şi în curând celebru frecventează speluncile londoneze în căutarea unor specimene teratologice. De toate aceste evenimente ne desparte abia puţin peste un secol. Şi totuşi ele par să ne parvină dintr-un trecut cu mult mai îndepărtat, dintr-o epocă revolută a distracţiei populare, a unui exerciţiu arhaic şi crud al privirii curioase. Sensibilităţile acestea nu mai sunt şi ale noastre: rulota femeii cu barbă e goală la Bâlciul Tronului*, iar publicul a dispărut din locurile atractive unde se îmbulzeau

[3] Arhivele municipale din Lyon [AML], 1129 WP 13. Dosar: Boudou, Eugène.

[4] Sir Frederick Treves, *The Elephant Man and Other Reminiscences*, Cassel, Londra, 1926, p. 4; de acelaşi autor, observaţiile medicale asupra cazului: „A case of congenital deformity", *Transactions of the Pathological Society*, 1886, vol. XXXVI, pp. 494–498. Vezi de asemenea Ashley Montagu, *The Elephant Man. A Study in Human Dignity*, Ballantine Books, New York, 1971; Frederick Drimmer, *Very Special People. The Struggles, Loves and Triumphs of Human Oddities*, Amjon, New York, 1973; Leslie Fiedler, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, Simon & Schuster, New York, 1978.

* Foire du Trône – Bâlciul Tronului e o sărbătoare populară pariziană, numită pe vremuri Bâlciul turtei dulci, care are loc în Piaţa Tronului şi de-a lungul drumului spre Vincennes. Actualmente, ea se ţine în pădurea Vincennes, în fiecare an în lunile aprilie–mai (n. tr.).

mulţimile de mai ieri, în intrând-ieşindurile de pe bulevardul ce ducea spre Vincennes. Intrând-ieşind: „Se numeşte aşa, ne spune Jules Vallès, observatorul neobosit al ciudăţeniilor anatomice ce bântuiau prin târgurile şi străzile pariziene, teatrul, din pânză sau din scândură, căruţă sau baracă, unde sunt ţinuţi monştrii, viţei sau bărbaţi, oi sau femei; cuvântul e caracteristic. Publicul urcă, iar fenomenul se ridică, behăie sau vorbeşte, mugeşte sau bombăne. Se intră, se iese, iată despre ce-i vorba."[5] Nu s-ar putea dovedi mai bine faptul că vizita făcută monştrilor din bâlciuri era o banalitate, o rutină, ca şi celelalte distracţii în familie[6]. Pe parcursul acestor sărbători ale privirii care erau adunările populare de la sfârşitul secolului al XIX-lea, curiozitatea numeroşilor gură-cască îşi dădea frâu liber, şi ochiul inventaria fără reţineri marea etalare a bizareriilor corpului uman: „fenomene vii", diformităţi umane sau animale în barăci; specimene teratologice în bocale sau patologii sexuale în muzeele de ceară anatomice; morfologii exotice şi ritualuri sălbatice în „grădinile zoologice umane"; trucaje şi iluzii optice: „decapitaţi vorbitori", „femei-păianjen" sau „femei lunatice"; muzee realiste, cu faptele lor diverse sângeroase sau cu episoadele lor din viaţa la ocnă. La graniţa dintre o antropologie naivă, o expoziţie de organe şi un muzeu al ororilor, spectacolul monştrilor avea succes.

Istoria monştrilor este deci în egală măsură istoria privirilor cu care au fost urmăriţi: cea a dispozitivelor materiale care asigurau trupurilor monstruoase un anumit regim de vizibilitate, apoi cea a semnelor şi a ficţiunilor

[5] Jules Vallès, *La Rue* [1886], în *Œuvres complètes*, Livre Club Diderot, Paris, 1969, vol. I, p. 459. Opera lui Vallès constituie o sursă majoră de informaţii despre universul monştrilor de bâlci în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Descrierile pe care le-a consacrat lumii bâlciului, aproape etnografice uneori, răspândite prin articolele apărute în *Le Figaro*, *La Parodie*, *Le Cri du peuple*, *Gil Blas*, *L'Épopée*, *L'Événement* se regăsesc în stare concentrată în „Les Saltimbanques" (*La Rue*, *op. cit.*), „Le bachelier géant" (*Les Réfractaires* [1866], în *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris, 1975, pp. 264–310) şi *Le Tableau de Paris* [1883], Éditeurs français réunis, Paris, 1971, pp. 83–103.

[6] Mărturiile în acest sens sunt nenumărate. Printre altele, cea a lui Flaubert, în trecere prin Bretania: „Tot acolo se mai află, într-un bocal cu spirt din vin, doi porcuşori cu burţile lipite una de alta şi care, ridicaţi pe labele din spate, cu codiţele în sus şi clipind din ochi, sunt, zău, foarte comici" (*Par les champs et les grèves* [1847], Pocket, Paris, 2002, p. 69).

ce le reprezentau, dar la fel de bine şi cea a emoţiilor resimţite la vederea diformităţii umane. Faptul că se pune problema unei istorii a privirii în raport cu diformitatea lasă să se întrevadă o mutaţie esenţială a sensibilităţilor legate de spectacolul corpului pe parcursul secolului XX.

2. Distracţii exotice, bucurii morbide

De fapt, în această istorie se pătrunde cu două decenii mai devreme, în zorii anilor 1880. Într-adevăr, atunci îşi atinge apogeul *exhibarea anormalului*, element central al unui ansamblu de dispozitive care fac din expunerea diferenţelor, ciudăţeniilor, diformităţilor, infirmităţilor, mutilărilor, monstruozităţilor corpului uman temelia spectacolelor în care se experimentează primele forme ale industriei moderne a divertismentului de masă. Astăzi se realizează cu greu, într-atât de mult s-a schimbat perspectiva, cât de mare a fost amploarea acestei forme de cultură vizuală în spaţiul urban european şi nord-american. Cum să pricepi că figura monstrului s-a putut situa în centrul acestei teatralizări a anormalului, căreia i-a constituit în acelaşi timp originea, principiul de inteligibilitate şi modelul ultim? Locul deosebit pe care ea îl ocupa pe atunci printre „anormali" nu-i scăpase totuşi lui Michel Foucault:

> Monstrul, el e modelul puternic, forma plăsmuită prin jocurile naturii din toate micile neregularităţi posibile. În acest sens, se poate spune că monstrul este marele model pentru toate micile abateri. E principiul de inteligibilitate al tuturor formelor – care circulă ca forme mărunte – ale anormaliei. Căutarea fondului de monstruozitate ce se află în spatele micilor anormalii, micilor devieri, micilor neregularităţi: iată problema care se va pune de-a lungul întregului secol al XIX-lea[7].

Şi ne dăm seama într-adevăr, dacă întredeschidem uşa locurilor de distracţie unde se îngrămădesc mulţimile din ultimele decenii ale secolului, că un „fond de monstruozitate" acţionează în spatele micilor anormalii, dar

[7] Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Gallimard-Seuil, Paris, col. „Hautes études", 1999, p. 52.

şi al marilor diferenţe ale corpului uman. Să luăm de exemplu punerea în scenă a diferenţei de rasă, această discriminare fundamentală în percepţia corpurilor, spre care „grădinile zoologice umane" şi „satele indigene" îi poftesc pe obişnuiţii parcurilor zoo şi pe vizitatorii Expoziţiilor universale[8]. Cu mult înainte de modernizarea acestor expoziţii „antropo-zoologice" de către Carl Hagenbeck la Hamburg, începând din 1874, sau înainte ca imaginea „sălbaticului" să fie înlocuită de cea a „indigenului" îmblânzit prin binefacerile civilizaţiei în anii 1920, nu prea e nici o îndoială că tocmai pe scena întrând-ieşindurilor, chiar lângă monştrii umani, au fost la început obiect al spectacolului diferenţele rasiale, în faţa unor priviri pregătite să ghicească anomalia monstruoasă sub stranietatea exotică. Trebuie văzută aici subzistenţa unui fond antropologic extrem de rezistent, o veche confuzie între diform şi îndepărtat, care face din monstruozitatea corporală măsura distanţei spaţiale şi semnul alterităţii rasiale. În fond, pentru Plinius graniţele lumii cunoscute erau populate cu rase monstruoase, şi târgurile Vechiului Regim, ca şi serbările populare din secolul al XIX-lea debordau de adevăraţi sau falşi „sălbatici" ce expuneau spre beneficiul mulţimilor „civilizate" grotescul aparenţelor, animalitatea funcţiilor corporale, cruzimea sângeroasă a moravurilor, barbaria limbajului: pe când pe scena de la Egyptian Hall din Londra dansuri frenetice şi înfruntări tribale se succed în cadenţă susţinută începând din prima jumătate a secolului, la Bâlciul Tronului femeia antropofagă sfărâmă pietre şi înghite năpârci[9]. Antropologiei teratologice popularizate de Debay nu-i mai rămâne prin urmare decât să pecetluiască în termenii următori legitimitatea înrudirii dintre fiară, monstru şi sălbatic:

> Hotentoţii ocupă încă şi astăzi ultima treaptă de pe scara antropologică. Ghemuiţi zile întregi în mizerie, negândindu-se la nimic, strâmbându-se, scărpinându-se, ei îşi devorează, după exemplul maimuţelor, vermina cu care sunt acoperiţi; lenea lor, prostia lor şi urâţenia lor respingătoare nu au egal în specie[10].

[8] Col., *Zoos humains. De la Vénus Hottentote aux reality shows*, La Découverte, Paris, 2002.

[9] Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, A. Delahays, Paris, 1858, p. 171.

[10] Auguste Debay, *Histoire des métamorphoses humaines et des monstruosités*, Moquet, Paris, 1845, pp. 50–51.

Apropierea dintre monstru şi sălbatic era încă primul dintre spectacolele oferite la muzeul figurilor de ceară anatomice pe care „doctorul" Spitzner îl deschisese în 1856 în Place du Château-d'Eau la Paris[11]. Secţiunile „etnologie" şi „teratologie" stăteau faţă în faţă: busturile de ceară ale nubianului, hotentotului, cafrului, aztecului intrau astfel într-o bizară cumetrie cu un mulaj al fraţilor Tocci, cu un fetus monstruos în bocalul său, cu un copil-broscoi şi cu un hermafrodit. Dar „sămburele de monstruozitate" se vădea în întreaga colecţie şi-i conferea adunării eteroclite de rase, specii, diformităţi şi patologii principiul de inteligibilitate şi unitatea. Iar în partea „rezervată" a muzeului, cea în care tronau discret bolile venerice, tot monstruozitatea înviora farmecul tulbure al spectacolului: catastrofe patologice, ravagii şi despicături ale cărnurilor, împotmolire a umanului în trup sub buhăiala diformităţilor morbide.

3. Puterea de normalizare

E într-adevăr un model puternic, cel al monstrului, ce domnea pe-atunci fără rival peste câmpul percepţiilor anomaliei corporale. În prezenţa sa, orice altă distincţie se şterge. „Omul-elefant", „femeia-cămilă", copilul fără braţe, „negrul-alb" nu mai sunt percepuţi în funcţie de sex, vârstă, infirmitate sau rasă: toate acestea se confundă în monstruozitate. Iar puterea sa de răspândire printre reprezentările anormalului pare practic nelimitată, el colonizează, dincolo de corpuri, universul semnelor. La acest sfârşit de secol căzut pradă degenerării fizice şi morale a speciei, el e cel care-şi pune semnătura pe portretul omului criminal pe care îl alcătuieşte antropologia

[11] Despre muzeele de ceară anatomice, vezi Christiane Py şi Cécile Vidart, „Les musées anatomiques des champs de foire", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 60, noiembrie 1985, pp. 3–10; Michel Lemire, *Artistes et mortels*, Chabaud, Bayonne, 1990; „Fortunes et infortunes des préparations anatomiques, naturelles et artificielles", în Jean Clair (coord.), *L'Âme au corps. Arts et sciences, 1773–1993*, Réunion des Musées nationaux, Gallimard/Electa, Paris, 1993, pp. 70–101. Vezi, de asemenea, *Catalogue de la vente Spitzner*, Hôtel Drouot, Paris, 10 iunie 1985. Despre muzeul Grévin: Nicole Saëz-Guérif, *Le Musée Grévin, 1882–2001. Cires, histoire et loisir parisien*, teză de doctorat, Universitatea Paris I, 2002.

periculozităţilor[12], el e cel care-şi pune pecetea fizică sau morală pe marile figuri ale crimei care umplu cronicile judiciare şi hrănesc temerile sociale[13], tot el cel ale cărui isprăvi sângeroase sunt jucate pe scena de la Grand-Guignol[14] sau sunt imortalizate în figurile de ceară din muzeele Grévin şi Madame Tussaud. Focar al curiozităţii universale, origine a oricărei ciudăţenii trupeşti, unitate de măsură pentru periculozitatea socială, monstrul concentrează angoasele colective şi îşi păstrează în mentalităţi multe dintre caracteristicile ce-i rezervau locul pe care îl ocupa până mai ieri. Şi chiar dacă a pierdut, printr-o lentă dezvrăjire[15], alteritatea radicală de care se temea sau pe care o venera în el societatea tradiţională, el a câştigat o putere şi mai mare de diseminare banalizându-se în mulţimea obişnuită de mici delincvenţe penale şi devieri sexuale:

> Să spunem, într-un cuvânt, că anormalul (şi asta până la sfârşitul secolului al XIX-lea, chiar până în secolul XX poate) este în fond un monstru de zi cu zi, un monstru banalizat. Anormalul va rămâne multă vreme un fel de monstru palid[16].

[12] Enumerarea trăsăturilor monstruoase ale bărbatului sau ale femeii criminale e aproape nesfârşită în antropologia criminală de la sfârşitul secolului al XIX-lea, mai ales în cea inspirată de lucrările lui Cesare Lombroso. Dintr-o literatură critică extrem de bogată asupra acestei chestiuni, ne vom limita la a menţiona aici tabloul recent şi complet pe care îl alcătuieşte teza de doctorat a lui Sylvie Châles-Courtine, *Le Corps criminel. Approche socio-historique des représentations du corps criminel*, EHESS, Paris, 28 februarie 2003.

[13] Dintr-un vast ansamblu critic legat de această problematică, vom reţine: Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, Fayard, Paris, 1995; Id., *Crime et culture au XIXe siècle*, Perrin, Paris, 2005; Frédéric Chauvaud, *Les Experts du crime. La médecine légale en France au XIXe siècle*, Aubier, Paris, 2000; Anne-Emmanuelle Demartini, *L'Affaire Lacenaire*, Aubier, Paris, 2001; Michelle Perrot (ed.), *Les Ombres de l'histoire. Crime et châtiment au XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 2001; Marc Renneville, *Crime et folie. Deux siècles d'enquête judiciaire*, Fayard, Paris, 2003.

[14] Teatru din zona Place Pigalle, care a funcţionat între 1897–1963, specializat în spectacole horror. Grand-Guignol a devenit un nume generic pentru spectacole macabre şi sângeroase (n. tr.).

[15] Vezi Jean-Jacques Courtine, „Le désenchantement des monstres", prefaţă la Ernest Martin, *Histoire des monstres, de l'Antiquité jusqu'à nos jours* [1880], Grenoble, Jérôme Millon, 2002.

[16] Michel Foucault, *Les Anormaux*, *op. cit.*, p. 53. Sublinierea îmi aparţine.

Ceea ce Foucault se străduieşte să caracterizeze, discernând astfel umbra monstrului în spatele numeroaselor figuri schimbătoare ale anormalului, este, ne spune el, ivirea, apoi extinderea la scara întregii societăţi a „puterii de normalizare“[16]. O formulare clară a lui Georges Canguilhem elucidează legătura aceasta între monstru şi normă: „În secolul al XIX-lea, nebunul e în ospiciu, unde serveşte la predarea raţiunii, iar monstrul în bocalul embriologului, unde serveşte la predarea normei.“[17]

În bocalul embriologului, dar mai ales, trebuie adăugat imediat, pe scena întrând-ieşindului. Căci, dacă acceptăm să părăsim pentru o clipă spaţiul ştiinţei ca să ne aventurăm în locurile spectacolelor populare, sesizăm de îndată puterea interpretativă a formulării: în spatele grilajelor grădinii zoologice umane sau între îngrăditurile satelor indigene din Expoziţiile universale, sălbaticul serveşte la predarea civilizaţiei, la demonstrarea binefacerilor acesteia, dar simultan şi la întemeierea acelei ierarhii „naturale“ a raselor pe care o pretinde expansiunea colonială. În spatele vitrinelor de la morgă, cadavrul ce primeşte vizita duminicală a mulţimii de gură-cască întăreşte frica de crimă. În penumbra muzeelor de ceară anatomice, mulajele cărnurilor devastate de sifilisul congenital inculcă pericolul promiscuităţilor sexuale, practicarea igienei şi virtuţile profilaxiei.

Aceasta a fost deci una dintre formele esenţiale de constituire a puterii de normalizare la graniţa dintre secole: extinderea domeniului normei s-a realizat printr-un ansamblu de dispozitive de expunere a contrariului ei, de punere în scenă a imaginii ei răsturnate. Şi totuşi, n-a fost deloc nevoie de mijloace coercitive pentru această pedagogie de masă, complet opusă panopticului şi supravegherii de stat: o reţea largă şi dispersată de locuri de spectacol, private sau publice, permanente sau efemere, fixe sau nomade, iată începuturile şi apoi evoluţia unei industrii a divertismentului de masă care distrează şi fascinează. Ea inventează dispozitive care acţionează asupra

[16] „Această apariţie a puterii de normalizare, modul în care s-a format, modul în care s-a instalat, fără să se sprijine vreodată pe o singură instituţie, ci pe jocul pe care a reuşit să-l stabilească între instituţii diferite, prin care şi-a extins suveranitatea în societatea noastră – iată ce aş vrea să studiez“ (Michel Foucault, *Les Anormaux*, *op. cit.*, p. 24).

[17] Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie* [1952], Vrin, Paris, 1965, p. 228.

privirii, alcătuiesc un stimul ce incită la a vedea pentru care tipurile anormale de corp uman – sau cele din ficţiuni, substitute realiste ale acestuia – vor constitui materia primă[18].

Curiozitatea cvasiuniversală pentru bizarerii şi catastrofe anatomice, teratologia accesibilă tuturor privirilor au totuşi o origine mai veche şi fac ca a doua jumătate a secolului al XIX-lea să fie explorată în profunzime. Istoria contemporană a acestei forme de cultură vizuală începe cu adevărat, după cum vom vedea, odată cu instalarea de către Barnum a Muzeului său american la New York prin anii 1840. Ea nu va prea cunoaşte nici o schimbare până la Primul Război Mondial, după care va da semne de gâfâială, pentru ca în anii 1930 să ajungă într-o stare de epuizare care va duce la estomparea sa progresivă începând cu sfârşitul anilor 1940. Tocmai istoria succesului, a declinului, apoi a dispariţiei exhibării monştrilor umani îşi doresc aceste pagini s-o evoce în primul rând. Ele încearcă să sesizeze în această istorie o mutaţie fundamentală a privirilor asupra corpului, pentru care secolul XX a constituit un teatru ambiguu şi complex: şi anume cea a dificilei desprinderi a corpului anormal de excepţia monstruoasă şi a lentei şi paradoxalei sale includeri în comunitatea corpurilor, transformare esenţială pentru oricine doreşte să înţeleagă formele de constituire a individualităţii moderne, prin intermediul acelei părţi fundamentale a identităţii ce ţine de trup.

Prin ce transformare a privirii fixate asupra corpului nu se vedea cândva decât monstruozitate acolo unde a început să se perceapă o infirmitate? Prin ce schimbare de perspectivă am învăţat de atunci să vedem în ea un handicap? Datorită cărei evoluţii a sensibilităţilor părem hotărâţi astăzi să

[18] În lucrarea lui Tony Bennett vom găsi un studiu al rolului acestor dispozitive de expunere pentru dirijarea mulţimilor în incintele Expoziţiilor universale sau ale muzeelor: „The exhibitionary complex“, în Nicholas B. Dirks, Geoff Eley şi Sherry B. Ortner (coord.), *Culture/Power/History. A Reader in Contemporary Social Theory*, Princeton University Press, Princeton, 1994, pp. 123–154; de asemenea: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, New York, 1995. Iar în lucrarea cercetătoarei Vanessa Schwartz găsim o analiză a constituirii unei culturi vizuale de masă ce a condus la formarea unei societăţi alcătuite din spectatori consumatori de ficţiuni ce imită fidel realitatea (*Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*, University of California Press, Berkeley, 1998).

nu mai sesizăm decât concretizarea fără limite a diferenţelor în spectacolul micilor şi marilor anomalii ale corpului uman?

4. Comerţul cu monştri

Să ne întoarcem totuşi la începuturile acestei istorii. Versatilitatea culturală a monstrului nu putea fi disociată de intensitatea comerţului al cărui obiect era. De aceea, istoriografia vechiului Paris[19] rezervă un loc important „fenomenelor vii" printre distracţiile oraşului. Celebrul oraş sfârşeşte prin a apărea drept capitala mondială a curiozităţii, o intersecţie a unicului cu bizarul, marele bazar al monstruozităţilor:

> Tot ce e frumos, deosebit, rar sau unic pe suprafaţa pământului îşi ia zborul deodată spre Paris, ca o săgeată spre ţinta ei. […] Dacă se naşte undeva unul dintre acele fenomene care fac natura să dea înapoi în faţa propriei opere: un viţel cu două capete, un om fără braţe, un copil monstruos capabil să sufoce o hidră din leagăn, sau atât de micuţ şi de fragil încât ar putea încăpea cu totul în pantofiul Cenuşăresei, e pentru Paris! Un ciclop cu un singur ochi în mijlocul frunţii, o femeie cu barbă, un şobolan cât un bou, o cioară albă, un bărbat cu coadă, un om-câine acoperit în întregime cu blană, repede, la Paris! […] Luaţi-vă după lume! Muzică de clarinet şi tam-tam, şi gata! Iar acum uitaţi-vă în hârdăul ăsta, pe masa asta, în sertarul ăsta şi veţi găsi acolo monstrul cerut[20].

Şi într-adevăr barăcile se înmulţesc într-un mod astronomic la Bâlciul Tronului, din anii 1850 până în ultimul deceniu al secolului. Această veche sărbătoare nu aduna decât vreo douăzeci de vânzători de atracţii de bâlci

[19] Extrem de prolifică pe parcursul ultimelor trei decenii ale secolului, ea constituie o sursă principală de informaţii cu privire la spectacolele din capitală. Prea vastă pentru a fi redată integral aici, ea i-a furnizat lui Walter Benjamin cea mai mare parte a documentaţiei pentru *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Vom găsi un tablou perfect al ei în aparatul bibliografic al excelentei lucrări a lui Jean-Pierre Arthur Bernard: *Les Deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Champ Vallon, Seyssel, 2001.

[20] Victor Fournel, *Le Vieux Paris: fêtes, jeux et spectacles*, Alfred Mame et fils, Tours, 1887, pp. 361–362.

în 1806, în faţa spitalului Saint-Antoine, cu ocazia Paştelui. Vor fi 200 în 1852, 1600 în 1861 şi 2424 în 1880[21], pe măsură ce intrând-ieşindurile, alungate încetul cu încetul din centrul capitalei, vor suferi o migraţie lentă către periferie. Expunerile teratologice care prosperă vor depăşi curând incinta bâlciului şi se vor răspândi pe Marile Bulevarde. Ele ameninţă să invadeze oraşul. Monştrii au intrat în Paris: sunt arătaţi în sălile din dos ale cafenelelor, sunt puşi să joace pe scenele teatrelor, sunt invitaţi uneori în saloanele particulare, pentru reprezentaţii private. Nu se întâmplă rar, povesteşte Alphonse Daudet în aceeaşi epocă, să dai nas în nas pe străzi la întâmplare cu „monştrii, accidente ale naturii, toate excentricităţile, toate bizareriile […] ascunse de doar două cearşafuri întinse pe o frânghie, cu puşculiţa pentru bani pusă pe un scaun."[22]

Monstruozitatea umană face deci obiectul unui comerţ ca oricare altul. Dar aceste exhibări, cu excepţia reunirii lor periodice la serbările populare din provincie sau din Paris, rămân extrem de dispersate, în ciuda noilor forme de concentrare şi de mecanizare a distracţiilor care, la graniţa dintre secole, văd dispărând numeroşi mici „circari" în favoarea marilor industriaşi ai bâlciurilor. În mod ferm nomade, cel mai adesea precare, spectacolele de curiozităţi umane nu au fost niciodată în Franţa cu adevărat integrate în marile circuri itinerante sau în muzeele de curiozităţi instalate în inima oraşelor. Ele vor rămâne ce au fost întotdeauna: un artizanat al curiozităţii, un colportaj al diformităţii, un mic comerţ al bizarului. Francezii îşi aşteaptă încă propriul lor Barnum.

Vom regăsi aceeaşi fervoare comercială în Anglia, deşi sub forme uşor diferite. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, toate acele *penny shows* care, în trecut, atrăgeau gură-cască la Bartholomew Fair şi în tavernele din zona Charing Cross[23] prosperau încă. Cererea nu a fost mai mică în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ba chiar dimpotrivă: londonezii merg tot

[21] APP, DB 202. Recensământ realizat în 1900 de E. Gréard, funcţionar al prefecturii de poliţie însărcinat cu controlul bâlciurilor.

[22] „La foire aux pains d'épices", *Le Réveil*, 12 ianuarie 1880.

[23] Despre vechile bâlciuri londoneze, vezi mai ales Henry Morley, *Memoirs of Bartholomew Fair*, Londra, Chapman and Hall, 1859.

în grup, dar cu trenul, pentru câte o zi întreagă, să contemple creaturile stranii expuse la bâlciurile din Croydon şi Barnet[24]. La Londra, ca şi la Paris, înmulţirea curiozităţilor umane e atât de mare încât un recensământ e imposibil. Capitala vede trecând contingentul său de femei cu barbă, apoi o paradă de uriaşi, urmată de un regiment de pitici care se precipită pe urmele „generalului" Tom Degeţel, a cărui sosire triumfală e orchestrată de Barnum în 1844. Internaţionalizându-se, atracţiile monstruoase ajung la altă scară: după ce Chang şi Eng Bunker, originalii fraţi siamezi, au debarcat acolo în 1829, Londra va deveni punctul de trecere obligatoriu pentru turneul european al „comedianţilor" lui Barnum, care vin în acest oraş ca să se prezinte mai ales pe scena de la Egyptian Hall, primul dintre marile muzee de curiozităţi, întemeiat în 1812 de William Bullock[25]. Englezii au avut astfel privilegiul de a fi cei dintâi care l-au primit pe Tom Degeţel, dar şi pe Henry „Zip" Johnson, *alias* „What-is-it?", sau „veriga lipsă", dar şi pe Harvey Leech, „piticul-muscă", şi în sfârşit pe Julia Pastrana, al cărei păr abundent ca o blană îi acoperea faţa şi care a sfârşit prin a-şi stabili domiciliul în Anglia: decedată la Moscova în timpul turneului, în durerile facerii, ea s-a întors acolo îmbălsămată cum se cuvine pentru a înveseli *post mortem* poporul britanic. Rămăşiţele monstrului împart cu cele ale sfântului vechiul privilegiu de a hrăni cu relicve curiozitatea mulţimilor.

[24] Apropo de expunerea monştrilor umani la Londra în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, vezi lucrarea de neînlocuit a lui Richard Altick, *The Shows of London*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, Belknap, Londra, 1978. Despre distracţiile urbane din Anglia secolului al XIX-lea, vezi Helen Elizabeth Meller, *Leisure and the Changing City, 1870–1914*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1976; James Walvin (coord.), *Leisure and Society, 1830–1950*, New York, Longman, Londra, 1978; Peter Bailey, *Leisure and Class in Victorian England*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1978; Hugh Cunningham, *Leisure in the Industrial Revolution, 1780–1880*, Croom Helm, Londra, 1980; John K. Walton şi James Walvin (coord.) *Leisure in Britain, 1780–1939*, Manchester University Press, Manchester, 1983; Peter Stallybrass şi Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell University Press, Ithaca, 1986. Despre constituirea sferei divertismentului urban în secolele al XIX-lea şi XX, vezi Alain Corbin (coord.), *L'Avènement des loisirs*, Aubier, Paris, 1995.

[25] Vezi Richard Altick, *The Shows of London*, *op. cit.*, pp. 235–267.

5. *Barnum şi Muzeul american*

Şi lumea încă nu văzuse nimic. Phineas Taylor Barnum întemeiază în 1841 al său American Museum, chiar în centrul Manhattanului. Acesta va deveni cea mai frecventată atracţie a oraşului şi a întregii ţări: din 1841 până în 1868, dată la care muzeul a fost distrus de un incendiu, se estimează la 41 de milioane numărul vizitatorilor săi[26]. „A fost, proclama creatorul său, scara pe care m-am cocoţat ca să-mi fac o situaţie."[27] Existau, desigur, în oraşele americane de dinainte de Războiul de Secesiune, muzee de curiozităţi care prezentau colecţii de istorie naturală în scopul educaţiei populare. Ele coexistau cu acele *freak shows* care parcurgeau, în ceea ce le priveşte, toată gama anomaliilor corpului uman, într-o mare dezordine taxonomică[28]. Barnum a ştiut să îmbine cele două tipuri de stabilimente într-un singur loc de

[26] Despre Barnum, vezi Phineas Taylor Barnum, *The Life of P.T. Barnum, Written by Himself*, Redfield, New York, 1855; Id., *Struggles and Triumphs, or Forty Years' Recollections of P.T. Barnum Written by Himself*, American News Company, New York, 1871; şi Arthur H. Saxon (ed.), *Selected Letters of P.T. Barnum*, Columbia University Press, New York, 1983. Despre Barnum, vezi mai ales Neil Harris, *Humbug. The Art of P.T. Barnum*, The University of Chicago Press, Chicago, 1973; Arthur H. Saxon, *P.T. Barnum, The Legend and the Man*, Columbia University Press, New York, 1989; William T. Alderson (coord.), *Mermaids, Mummies and Mastodons. The Emergence of the American Museum*, American Association of Museums, Washington (D.C.), 1992; Philip B. Kunhardt III şi Peter W. Kunhardt, *P.T. Barnum. America's Greatest Showman*, Alfred A. Knopf, New York, 1995; Andrea Stulman Dennett, *Weird and Wonderful. The Dime Museum in America*, New York University Press, New York, 1997; Bluford Adams, *E Pluribus Barnum. The Great Showman and the Making of US Popular Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997; Benjamin Reiss, *The Showman and the Slave. Race, Death and Memory in Barnum's America*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 2001; de asemenea, Jean-Jacques Courtine, „De Barnum à Disney", *Cahiers de médiologie*, nr. 1, 1996, pp. 72–81.

[27] Phineas Taylor Barnum, *Barnum's Own Story* [1927], Peter Smith, Gloucester, 1972, p. 120.

[28] Despre istoria acestor *freak shows* în Statele Unite, vezi în principal lucrarea fundamentală a lui Robert Bogdan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, The University of Chicago Press, Chicago, 1988; de asemenea Rosemarie Garland Thompson (coord.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York University Press, New York, 1996; Rachel Adams, *Sideshow U.S.A. Freaks and the American Cultural Imagination*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001.

divertisment, capabil să potolească setea de distracţie a unei populaţii new-yorkeze în continuă creştere, în care se întâlneau proaspeţi imigranţi şi nativi, clase muncitoare şi pături mijlocii, bărbaţi şi femei, locuitori ai oraşului şi vizitatori veniţi din străfundul Americii rurale[29]. Iar pe scenele şi în galeriile de la American Museum tocmai monştrii sunt cei care constituie punctul forte al spectacolului. În clădirea de pe Broadway, lumea vine să petreacă duminica în familie şi să participe la picnicuri în compania fenomenelor vii, spre marea bucurie a copiilor şi spre informarea tuturor.

Ceea ce inventase Barnum – această aclimatizare a monştrilor umani într-un centru de petrecere a timpului liber ce propunea conferinţe, prezenta demonstraţii „ştiinţifice" de mesmerism sau de frenologie[30], punea în scenă spectacole de magie, de dans sau piese de teatru, oferea spre contemplare diorame şi panorame, organiza concursul pentru cel mai frumos bebeluş[31], în timp ce animalele sălbatice erau făcute să ragă, iar triburile indiene să danseze, această concentrare într-un singur loc a unor atracţii care până

Pentru un repertoriu al monstruozităţilor exhibate odinioară pe scenele nord-americane şi în lumea anglo-saxonă în general, vezi Framley Steelcroft, „Some peculiar entertainments", *Strand Magazine*, vol. 6, martie–mai 1896, pp. 328–335 şi 466–474; William G. FitzGerald, „Side-shows", *Strand Magazine*, vol. 13–14, martie–decembrie 1897, pp. 320–328, 407–416, 521–528, 776–780, 91–97 şi 152–157; George M. Gould şi Walter L. Pyle, *Anomalies and Curiosities of Medicine*, Philadelphia, W.B. Saunders, 1897; George C. Odell, *Annals of the New York Stage* [1801–1894], 15 vol., Columbia University Press, New York, 1927–1949; Charles J.S. Thompson, *The Mystery and Lore of Monsters. With Accounts of Some Giants, Dwarfs and Prodigies*, Williams & Norgate, Londra, 1930 (reed. Senate Books, Londra, 1996). Şi, mai recent, Martin Howard, *Victorian Grotesque*, Jupiter Books, Londra, 1977; Ricky Jay, *Learned Pigs & Fireproof Women*, Villard Books, New York, 1986.

[29] Cu excepţia totuşi a „persoanelor de culoare", tolerate numai la singura şedinţă ce le-a fost rezervată înainte de anii 1860 (anunţ apărut în *New York Tribune*, 27 februarie 1849).

[30] Despre frenologie în cultura populară şi savantă din Statele Unite, vezi, de exemplu, Charles Colbert, *A Measure of Perfection. Phrenology and Fine Arts in America*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1997.

[31] Despre inventarea de către Barnum a acelor *baby shows*, vezi „Diapers and dimples", *US Democratic Review*, aprilie 1855; „The baby show", *New York Times*, 18 iunie 1855; „The baby bazaar", *Vanity Fair*, 14 iunie 1862; şi Bluford Adams, *E Pluribus Barnum*, *op. cit.*

atunci nu existaseră decât împrăştiate – nu era nimic altceva decât semnalul de începere a unei noi epoci în istoria spectacolului, de intrare în perioada industrială a divertismentului: era inaugurarea primului cabinet de curiozităţi din era maselor, a unui fel de *Disneyland al teratologiei*, dacă ni se permite aici această formulare voit anacronică, dar care are totuşi meritul că indică între ce maini se află astăzi o bună parte din moştenirea lui Barnum. Fiindcă Barnum este un întreprinzător capitalist modern, primul dintr-un lung şir de industriaşi ai spectacolului. Înainte de el, corpul monstruos nu prea era decât o bizarerie celibatară ce oferea un profit neînsemnat într-o mică economie a curiozităţii. După el, e vorba despre un produs ce beneficiază de o valoare adăugată considerabilă, ce poate fi comercializat pe piaţa ce se adresează maselor, care satisface o cerere crescută şi trezeşte fără încetare noi pofte ale privirii[32]. Trebuie să insistăm din nou, pentru ultima oară: spectacolul şi comerţul cu monştri, departe de a fi activităţi dubioase sau marginale, au folosit drept câmp de experimentare pentru industria divertismentului de masă din America – şi într-un grad mai mic din Europa – de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

II. Amurgul monştrilor

Moştenirea lui Barnum e însemnată. El rămâne unul dintre inventatorii formelor moderne de publicitate, iar *freak show*-ul a constituit desigur unul dintre primele laboratoare ale acesteia. Dar numele său evocă în acelaşi timp talentul pentru coţcării (*humbug*) şi abilitatea cu care făcea ca falşii monştri să fie luaţi drept adevăraţi – astfel încât să-i inventeze lui George Washington o dădacă neagră de o sută şaizeci şi unu de ani sau să facă din improbabila îmbinare dintre un trunchi de peşte şi un cap de maimuţă

---

[32] „Această schimbare este remarcabilă. Înainte de absorbirea lor de către muzee, curiozităţile umane rătăceau în mod precar, dezrădăcinate. Legându-se de muzee, iar mai târziu de circuri, demonstraţii şi curiozităţile lor se integrau într-o industrie în plină dezvoltare, industria divertismentului popular" (Robert Bogdan, *Freak Show*, *op. cit.*, p. 34).

adevărata „sirenă a Insulelor Fidji"[33]. Barnum era un maestru al iluziei optice, un precursor al „efectelor speciale". Concepuse prin urmare regii ale corpului monstruos care aveau să servească drept model pentru expunerea diformităților până în secolul următor. Căci curiozitățile umane nu erau doar niște simple epave trupești, eșuate pe câmpurile de bâlci, despuiate de orice artificiu și neofertante, învelșmântate numai în mizeria lor anatomică, spre uimirea mulțimilor. Teatrul monstruozității se conforma unor dispozitive scenice riguroase și unor montaje vizuale complexe: corpul monstrului nu e doar excepție a naturii, ci și construcție culturală.

Bizareria morfologică era deci supusă unor moduri de prezentare canonice care îndeplineau funcții precise[34]. În primul rând să atragă privirea, să o țină captivă și să orienteze pașii ezitanți ai oricărui gură-cască spre pragul intrând-ieșindului. Acesta le oferea plimbăreților, literalmente, „atracții", în care monștrii figurau ca „divertismente" sau „distracții", adică, dacă ne luăm după etimologie, ceea ce „întoarce din drum", și apoi „fură" mințile trecătorului. Însă punerile în scenă și travestiurile răspund unei nevoi mai vechi și mai profunde. Decorurile în care sunt așezate corpurile monștrilor, semnele cu care sunt ele acoperite au o altă funcție: să pregătească privirea spectatorului pentru șocul de percepție pe care îl provoacă întâlnirea față în față cu chipurile extreme ale anormalului.

1. Zbaterea privirii

Rămâne prin urmare de răspuns la întrebări esențiale: ce efect producea spectacolul monștrilor asupra privirii? Cum să sesizezi resorturile psihologice

[33] Phineas Taylor Barnum, *Barnum's Own Story*, *op. cit.*, pp. 47–67; vezi de asemenea Benjamin Reiss, *The Showman and the Slave*, *op. cit.*; Jan Bondeson, „The Feejee mermaid", *The Feejee Mermaid and Other Essays in Natural and Unnatural History*, Cornell University Press, Ithaca, 1999; James W. Cook, „The Feejee mermaid and the market revolution", *The Arts of Deception. Playing with Fraud in the Age of Barnum*, (Mass.), Harvard University Press, Cambridge 2000.

[34] „Prin «mod de prezentare» înțeleg un ansamblu standardizat de tehnici, de strategii și de stiluri de care antreprenorii de spectacole se foloseau pentru a construi monștri" (Robert Bogdan, *Freak Show*, *op. cit.*, pp. 104–105).

ale fascinației pe care o exercita exhibarea fenomenelor vii asupra publicului?

Ca să începem să răspundem la aceste întrebări, să ne oprim pentru o clipă în fața afișului care, în exteriorul barăcii, invita la expunerea fraților Tocci[35]. Gemenii ocupă centrul afișului. Cele două picioare ale lor, bine înfipte în pământ, susțin fără efort cele două trunchiuri separate deasupra taliei, cele patru brațe și cele două capete. Corpul e perfect simetric, față de o linie ce îl împarte de sus până jos. De fiecare parte organele își corespund: două chipuri cu trăsături asemănătoare, părul care cade cu aceleași ondulețuri, umeri și brațe ce se îndoaie în același unghi. Ca și cum am avea de-a face nu cu două busturi, ci cu unul singur, a cărui imagine s-ar reflecta în oglindă. Afișul exhibă și face să dispară monstruozitatea, tulbură și liniștește privirea: ochii să nu facă decât să urmărească axa verticală a simetriilor și atunci acest corp dublu ar putea foarte bine la urma urmei să nu fie decât unul singur, confruntat cu propria-i imagine. La fel, în decor se găsește tot ce trebuie pentru a calma percepția. Elementele canonice ale unui studio de fotograf sau de pictor se găsesc reunite: fundalul cu coloană dublă, inevitabila feriga, aspectul confortabil și burghez al interiorului, micul costum de marinar cu guler amplu cu care sunt împopoțonați băieții și fetițele în ritualurile fotografice ale epocii. Corpul neliniștește, însă decorul calmează. Morfologia e bizară, dar chipurile angelice, înfățișarea îngrijită, tonurile pastel, subiectul respectabil, spectacolul decent: vizita poate începe.

Imediat însă o altă imagine se suprapune peste cea a banalizării unui corp atât de straniu de neliniștitor. Privirea care urmărește reprezentația este deodată captivată de traiectoria unei alte axe de lectură, orizontală de această dată. Ea scindează corpul la nivelul taliei, despărțind partea de sus de cea de jos. Monstruozitatea răsare atunci din asamblarea celor două trunchiuri pe cele două picioare. Cele două părți ale corpului, cea superioară și cea inferioară, par atunci că se descompun: asemenea unor unelte descompletate, ele par a fi fost înșurubate acolo unde-i cureaua pentru a alcătui o păpușă grotescă, concepută din piesele desprinse ale unor jucării dezmembrate.

[35] APP DA 127. Dosar: Tocci, piesa 2.

lar ochii se neliniștesc din nou: ce caută acolo cele patru brațe suspendate pe două picioare, și cei patru ochi când nu sunt decât două picioare? Tulburarea se accentuează și odată cu ea dorința de a vedea: sub costumul ăsta unisex, sub aceste fizionomii de păpușă, jumătate fată, jumătate băiat, nici fată, nici băiat, ce sex se ascunde totuși? Iar monstrul de altfel are doar un sex, cum ar trebui după partea de jos, sau două, cum ar fi firesc după partea de sus? Privirea o ia razna în fața enigmei anatomice. Fiindcă cele două axe de lectură care organizează reprezentația și pe care le-am observat separat aici pentru a le analiza îi sunt evident arătate simultan. Ochii oscilează atunci la nesfârșit, mișcându-se fără să se poată opri, percepând când două corpuri, când unul singur; uneori două corpuri într-unul, alteori un corp împărțit în două. Această *zbatere a privirii* se află la temelia curiozității pentru monstruozitățile corporale. De modul în care cineva știa să o declanșeze, să-i întrețină mișcarea și să promită satisfacerea dorinței care o însuflețea depindea succesul comerțului cu monștri și profitul pe care-l putea obține din el acel cineva pe la bâlciuri.

Pentru a pricepe atracția pe care exhibarea fenomenelor vii o exercita asupra publicului, e nevoie să îi se opună o anumită rezistență, astfel încât atenția să poată fi îndreptată dinspre aceste fenomene către operațiunea de a vedea în sine. Atunci se înțelege omniprezența acelei tulburări a privirii pe care o provoacă afișul ce invită la contemplarea fraților siamezi.

Să luăm cazul lui Jules Vallès, pe care un amestec de curiozitate și de compasiune, de apetit pentru insolit și de identificare cu marginalii, rebelii și neispravnicii societății îl împingea fără încetare spre pragul intrând-ieșindurilor: „Intram acolo și încă intru: am resimțit întotdeauna iubirea pentru monștri."[36] Se pare că s-a intersectat astfel de-a lungul existenței sale cu mai multe femei cu barbă, începând cu cea care, din fragedă copilărie, avea grijă de educația sentimentală a condiscipolilor săi din clasele de liceu[37]. Vallès împărtășea fără îndoială această pasiune cu contemporanii săi: de la

[36] Jules Vallès, *Les Réfractaires*, *op. cit.*, p. 264.

[37] „Școlarii îșĭ dădeau întâlnire în baracă, unde se țineau conciliabule, se puneau pariuri, se vorbea despre iubire și despre conformație… Marele Cutare spunea că văzuse-o văzuse fără văl, și ne ținea cu respirația tăiată, lacomi să ne povestească vizita.

Madeleine Lefort la Doamna Delait, femeia cu barbă este o figură centrală a imaginarului erotic și teratologic din secolul al XIX-lea. Într-o bună zi, portăreasa îl avertizează pe Vallès: e acolo un bătrân care îl așteaptă.

> Și, ridicându-și privirea, el mă privi, apoi ea adăugă:
> — Sunt FEMEIA CU BARBĂ.
> De câteva zile așteptam această vizită, dar nu credeam că voi avea de-a face cu o pereche de pantaloni și că mă voi găsi față în față cu un bărbat. Observam cu un soi de groază această mascaradă funebră: nu îndrăzneam să accept că e o ființă de femeie – iubitoare din câte mi se spusese – sub cămașa acelui bărbat […] Era chiar EA! I se putea ghici, oricum, sexul după tonul firav al vocii, iar mâna cu care-și mângâia barba era încă grasă și frumoasă […]. Adusei monstrul la mine acasă. El sau ea (cum să-i spui?), ea sau el se așeză în fața mea și îmi spuse povestea sa în două cuvinte[38].

El sau *ea*? *Ea* sau *el*? Ezitarea enunțiativă, nehotărârea legată de genul gramatical reflectă profunzimea tulburării care pune stăpânire pe privirea lui Vallès, groaza sa siderată în fața „mascaradei funebre" a sexelor contopite. Replicile acestui seism ocular se resimt peste tot acolo unde privirea e direct expusă trupului monstrului. „O creatură înfricoșătoare care părea că n-ar fi putut ieși decât dintr-un coșmar": sir Frederick Treves își mărturisește „dezgustul" simțit când i se arată pentru prima oară, jumătate om, jumătate fiară, John Merrick, omul-elefant[39]. O rătăcire asemănătoare a capacității de percepție se observă în cazul lui Victor Fournel, la vederea unui adolescent expus în compania unei oi cu opt picioare într-o baracă de bâlci: acesta oferea alternativ privirii pielea albă ce-i acoperea unul din corpi, și „adevărata piele de negru" ce-l împodobea pe celălalt. Exhibarea aceasta îl conduce pe Fournel spre o concluzie aberantă: el sfârșește prin a vedea pe trupul adolescentului „căpățâna unui mistreț"[40].

[38] *Picioral ei ne tropăia în minte*; bărbia ei și pieptul îi făcură pe mulți din clasa de lory să se îndrăgostească și să fie geloși. Doar eu, poate, avid de adevăr, luam notițe și așteptam să vină ora la care să pot îndepărta cu pricepere lenjeria ce acoperea acel *mister*" (Jules Vallès, *La Rue*, *op. cit.*, p. 489).

[39] *Ibid.*, pp. 488–489. Italicele și majusculele îi aparțin lui Vallès.

[39] Sir Frederick Treves, *The Elephant Man …*, *op. cit.*, p. 13.

[40] Victor Fournel, *Ce qu'on voit…*, *op. cit.*, pp. 158–159.

2. Puneri în scenă teratologice

Un cuplu de fraţi siamezi, o femeie cu barbă, un om-elefant, un negru alb: aceste curiozităţi umane amestecă identităţile, fac să se contopească sexele, condensează speciile, combină rasele. Teatrul monştrilor punea în scenă o transgresare – reală sau simulată – a legilor naturii[41]. Excepţie de la normele biologice, instabilităţi ale procesului vital, rateuri ale generaţiei; neregularitate a formelor umane, precaritate a structurii lor fizice, fragilitate a învelişurilor lor: curioşii ce dădeau fuga ca să trăiască experienţa monstrului vedeau cum se alcătuieşte inventarul unei dezordini radicale a corpului uman şi cum, pe scena intrând-ieşindului, se joacă drama ordinei confruntate cu viaţa. Fenomene „vii": iată o expresie ce trebuie cu siguranţă înţeleasă în acest caz în mod literal.

> Existenţa monştrilor pune sub semnul întrebării viaţa sub aspectul puterii pe care o deţine de a ne învăţa ordinea. Trebuie prin urmare să înţelegem din definiţia monstrului natura sa de fiinţă vie. Monstrul este viul cu semn negativ. [...] E monstruozitatea, şi nu moartea, care e contra-valoarea vitală[42].

Şi totuşi, ce divertisment neliniştitor şi ce spectacol paradoxal, cele pe care le oferă aceşti „vii cu semn negativ". Fără a fi nevoie să revenim aici asupra detaliilor unei istorii a sensibilităţilor în raport cu diformitatea umană[43], nu prea e cazul să ne mirăm că unele dintre terorile şi fascinaţiile care o

[41] „Monstrul este mixtură [...]. Transgresare, prin urmare, a limitelor naturale, transgresare a clasificărilor, transgresare a imaginii, transgresare a legii ca imagine; despre asta, de fapt, e vorba în monstruozitate." (Michel Foucault, *Les Anormaux*, *op. cit.*, pp. 58–59) (Cartea e tradusă în română de Dan Radu Stănescu, Editura Univers, n. tr.).

[42] Georges Canguilhem, „La monstruosité et le monstrueux", în *La Connaissance de la vie*, *op. cit.*, pp. 171–172. De altfel vom mai găsi în opera lui Canguilhem informaţii despre monstruozitate în *Le Normal et le Pathologique*, PUF, Paris, 1991, partea a II-a, II, pp. 77–117 [prima ediţie, cu titlul *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique*, 1943] şi în *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie*, Vrin, Paris, ediţia a II-a, 1981, partea a II-a, III, pp. 121–139 [prima ediţie, 1977].

[43] Vezi Jean-Jacques Courtine, „Le désenchantement des monstres", art. cit.; Id., „Le corps inhumain", în Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine şi Georges Vigarello (coord.), *Histoire du corps*, vol. I, *De la Renaissance aux Lumières*, Seuil, Paris, 2005, pp. 371–386 (trad. în română, *Istoria Corpului. De la Renaştere la epoca Luminilor*, Editura Art, 2008).

străbat sunt încă sesizabile în şocul de percepţie provocat de distracţiile teratologice de la graniţa dintre secole: „groaza" resimţită de Vallès, „dezgustul" încercat de Treves, stupefacţia cvasiaberantă a lui Fournel tocmai asta dovedesc.

Dar în acelaşi timp se cunoaşte banalitatea întâlnirilor cu comedianţii intrând-ieşindurilor pentru publicul de altădată. Ceea ce ne pune nouă, spectatorii care am devenit, o serie de întrebări: cum se putea face din groază o distracţie, din dezgust un divertisment, din teamă o bucurie? Ce veneau să caute la Barnum sau la Bâlciul Tronului mulţimile nesfârşite? Aceste întrebări ne sunt familiare, deşi în legătură cu percepţia semnelor – a genului „gore", a horror-ului cinematografic, a anumitor forme de abjecţie televizată – şi nu a corpului ni se întâmplă cel mai adesea să ni le punem astăzi. Tocmai în acest decalaj al timpurilor, al obiectelor şi al sensibilităţilor există un început de răspuns. Căci doar lăsând încetul cu încetul o distanţă faţă de neliniştitoarea apropiere a corpului monstruos, încercând să i se ascundă sub semne alteritatea radicală, inventându-se pentru el puneri în scenă capabile să atenueze tulburarea pe care o provoacă, s-a ajuns ca aceste corpuri „valorizante prin contrast"[44]* să figureze printre cele ale primilor actori contemporani ai divertismentului de masă. Este prin urmare crucial să se desprindă momentul de punere faţă în faţă cu corpul monstrului, prezenţa acestuia în câmpul imediat de observaţie, apropierea lui corporală de spectator, de toate formele, obişnuite sau ştiinţifice, ale reprezentării sale. Cu alte cuvinte, trebuie făcută distincţia dintre monstru şi monstruos[45] şi recuperată unicitatea corpului de sub profuziunea de semne.

[*] Cuvântul provine din engleză şi desemnează acel gen din literatură sau cinematografie în care se trezeşte spaima prin expunerea sângelui vărsat din abundenţă (n. tr.).

[44] După expresia lui Georges Canguilhem, „La monstruosité et le monstrueux", art. cit., p. 221.

[**] Termenul folosit de Georges Canguilhem în franceză – *repoussoir* – înseamnă „obiect, persoană, care prin contrast pune în valoare alt obiect, altă persoană", dar în acelaşi timp trimite la verbul *repousser*, care înseamnă „a respinge, a inspira repulsie" (n. tr.).

[45] Această articulare a fost prezentată detaliat (vezi Jean-Jacques Courtine, „Le corps inhumain", art. cit.). Suspendare a limbajului, tremur al privirii, destabilizare a experienţei perceptive din cauza întâlnirii neaşteptate cu trupul monstruos, monstrul e ceva din

În asta constă rostul observării, în a doua jumătate a secolului XX şi primele decenii ale secolului următor, a teatrului monstruozităţii umane: monştrii există încă, desigur, în carne şi oase, pe scena intrând-ieşindului, dar se ghiceşte deja în decorurile cu care sunt înconjuraţi, în costumele ce li se confecţionează şi în rolurile pe care sunt puşi să le joace că se măreşte distanţa, şi semne din ce în ce mai numeroase se interpun între corpuri şi priviri. În obsedanta lor prezenţă se întrevede filigranul apropiatei lor dispariţii.

Prin urmare, punerile în scenă se înmulţesc. Monştrii sunt acolo, în primul rând, pe scenele teatrelor. La Bowery, Piccadilly sau pe Marile Bulevarde, peste tot unde burlescul face furori, ei îşi joacă propriul rol în vodeviluri[46]. Însă, în plus, se inventează puneri în scenă special pentru ei. Sunt recunoscute în general două tipuri, modul „exotic" şi modul „prestigios"[47], fără ca totuşi să se înţeleagă foarte bine cât de necesare le sunt aceste forme.

Jungle din mucava şi alte ficţiuni exotice ajută la reliefarea stranietăţii anatomice prin intermediul distanţei geografice şi al diferenţei rasiale. Când Chang şi Eng Bunker, „a opta minune a lumii", avangardă a siamezilor pentru secolul respectiv, debarcă la Boston în 1829 în bagajele unui căutător de monştri ce se întorcea dintr-un „safari" în fostul regat al Siamului, nu le ajunge să-şi expună unicitatea anatomică ce i-a afectat: ca s-o „explice", trebuie şi să desfăşoare întreaga panoplie a orientalismului şi să fie însoţiţi

ordinul realului, adică de nereprezentat. Cât despre monstruos, acesta înseamnă producerea de discursuri, circulaţia imaginilor, consumarea atentă şi curioasă a semnelor, înscrierea monstrului în câmpul imaginar al reprezentării.

[46] Tradiţia, născută din teatrul popular, datează din secolul precedent (vezi Jean-Jacques Courtine, „Le théâtre des monstres. Les exhibitions tératologiques au XVIII^e siècle", *Cahiers de la Comédie-Française*, nr. 33, toamna 1999, pp. 49–59). Teatralizarea monştrilor se răspândeşte în secolul al XIX-lea: Claude-Ambroise Seurat, „scheletul viu", inspirat în 1825, la Londra, o piesă cu acelaşi nume; Harvey Leech, „piticul-muscă", joacă succesiv rolurile unui gnom, unui babuin şi unei muşte la Bowery Theatre în 1840, pe când Tom Degeţel (Tom Pouce în franceză şi Tom Thumb în engleză, numele de scenă al lui Charles Sherwood Stratton, un pitic celebru din echipa lui Barnum, n. tr.) triumfă la puţin timp după aceea pe scenele pariziene sub trăsăturile lui Degeţel.

[47] Vezi Robert Bogdan, *Freak Show*, op. cit., p. 140.

de un piton într-o cuşcă[48]. Monstruozitatea se recunoaşte imediat după decorul său sălbatic.

3. Castrări burleşti

Fiecărui nenoroc îi corespunde propria lui punere în scenă: fantasmagorii princiare „înalţă" corpul piticului şi alungă disconfortul pe care îl face să apese asupra privirii această încarnare a slăbiciunii şi micimii umane. Barnum a fost strategul incontestabil al acestei apoteoze a nanismului, el, care înţelesese perfect că o fiinţă, cu cât este mai scundă, cu atât poate fi înălţată mai sus. Dat fiind că Lumea Veche era singura ce putea elibera titluri de nobleţe, showman-ul îşi exportă curiozităţile pe vechiul continent: Charles Stratton devine „generalul" Tom Degeţel şi străbate în caleaşcă Europa cu ocazia unui turneu triumfal, pe parcursul căruia e primit de cele mai presus dintre curţile europene, celebrat de presa populară şi aclamat de tipiouse oamenii muncii[49], iar obscurii săi confraţi din întrând-ieşinduri trudesc şi ei, într-un mod mai umil, ca să „repare" în felul lor o imagine a corpului a cărui nedesăvârşire fascinează, dar nelinişteşte: Nikolai Vasilievici Kobelkov, „artistul-trunchi", preluând şiretlicurile unei tradiţii multiseculare[50], se descurcă atât de bine pe scena teatrului de pe bulevardul Saint-Martin încât reuşeşte să facă uitată neplăcerea pe care i-o provoacă publicului său spectacolul membrelor sale lipsă.

[48] Din bogata literatură despre primii siamezi, vezi mai ales Irving şi Amy Wallace, *The Two*, Simon & Schuster, New York, 1978; iar într-o notă romanţată, Darin Strauss, *Chang and Eng. A Novel*, Plume Books, New York, 2001.

[49] Vezi Phineas Taylor Barnum, *Barnum's Own Story*, op. cit., pp. 133–190. Tom Degeţel a fost primit o dată la curtea Belgiei, de trei ori la curtea Franţei, de trei ori la Buckingham Palace. Familia regală engleză, nostalgică probabil după vremurile îndepărtate în care regii erau obişnuiţi cu prezenţa piticilor la curte, i-a primit la puţin timp după aceea pe cei doi fraţi din familia Mackinlay şi pe sora lor, pitici scoţieni, apoi pe „liliputanii azteci" creaţi de Barnum în 1853.

[50] Despre teatralizarea „oamenilor-trunchiuri", vezi Jean-Jacques Courtine, „Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIII^e siècle", în Nicole Jacques-Chaquin şi Sophie Houdard (coord.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, vol. II, Ed. ENS, Fontenay-aux-Roses, 1998, pp. 499–515.

Oamenii-trunchiuri nu numai că sunt exemple curioase ale acelor bizare anomalii ce se întâlnesc uneori la specia umană, dar ei arată de asemenea cum unii indivizi, prin răbdare, muncă și ingeniozitate, reușesc să compenseze lipsa unor organe[51].

O carte poștală, pusă în vânzare la ieșirea de la spectacol, încheie demonstrația: pe ea, omul-trunchi e înconjurat de numeroasa sa progenitură, adică în imagine își regăsește, literalmente, membrii și „membrele" familiei sale. Un ultim scenariu, un fel de fantezie anatomică universal apreciată, de la întrând-ieșinduri până la *freak shows*, confirmă rostul acestor dispozitive: „căsătoria extremelor" combină diformități „complementare" și propune astfel regăsirea unei imagini „normale" a corpului prin sugerarea unui soi de medie morfologică: omul-schelet o ia de nevastă pe cea mai grasă femeie din lume, uriașul se îndrăgostește nebunește de o pitică, ologul fără nici un picior ține ghidonul tandemului în care ciungul pedalează... Efectul burlesc era prin urmare garantat.

Indiferent dacă e vorba de imaginarul depărtării sălbatice, al prestigiului social, al meritului muncii sau al împerecherii groteşti, fantoma corpului normal plutește întotdeauna deasupra exhibării teratologice. Pricepem astfel mai clar resorturile psihologice ale curiozității fascinate de monstruozitatea umană: dacă trupul monstrului viu provoacă această zbatere a privirii, dacă pricinuiește un asemenea șoc al percepției, asta se întâmplă tocmai prin violentarea propriului corp al celui ce-și coboară privirea asupra lui. Încorporarea închipuită a diformității tulbură imaginea integrității corporale a spectatorului, îi amenință unitatea vitală[52]. Cel care asistă la exhibarea „artistului-trunchi"

[51] Guyot-Daubès, „N.-W. Kobelkoff ou l'homme-tronc", *La Nature*, nr. 660, 23 ianuarie 1886, pp. 113–115.

[52] Ne bazăm aici pe lucrările lui Paul Schilder despre imaginea corpului: „Unitatea imaginii corpului reflectă astfel tendința vitală către unitatea biologică" (Paul Schilder, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, Gallimard, Paris, 1968, p. 207 [prima ediție, 1950]). Vom aminti în această privință importanța lucrării ulterioare a lui Didier Anzieu (*Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1985). Și, în sfârșit, tot interesul tezei lui Pierre Ancet rezidă în faptul că a știut să pună în mecanismul fenomenologic al percepției lor problema *reprezentărilor obișnuite și științifice ale monstruozității* (*Représentations communes et scientifiques à l'époque de la tératologie positive*, teză de doctorat în filozofie, Universitatea din Burgundia, 10 decembrie 2002.

de pe bulevardul Saint-Martin este astfel obligat, în fața corpului fără picioare și fără brațe al lui Kobelkov, să facă, în intimitatea cărnii sale, un fel de experiență a unui *membru fantomă inversat*: să simtă în cadrul imaginii propriului corp nu prezența unui membru absent, ci absența unui membru prezent. Exercițiile de pe scenă ale omului-trunchi „disimulează" prin urmare monstruozitatea corpului sub simulacre compensatorii și se străduiesc să alunge angoasa printr-o restaurare imaginară a totalității corporale. Spectatorul întrând-ieșindului vine acolo ca să-și piardă, în prezența monstrului, o parte din corp, iar apoi s-o regăsească. Se poate înțelege de ce această reprezentație burlescă a castrării nu se termină decât cu ușurarea pe care o aduce ilaritatea. Atunci când răsună hohotele de râs ale comicului grotesc, stranietatea neliniștitoare nu e niciodată foarte departe.

4. Voyeurism de masă

Cultura vizuală de masă, al cărei suflet era exhibarea anormalului, nu se limita numai la spectacolele de bâlci și la muzeele de curiozități. Cazul Barnum este și în cele ce urmează exemplar: el înțelesese chiar de la începuturi că presa populară avea să constituie o cutie de rezonanță fără seamăn pentru comercializarea bizarului. El însuși, dar și confrații săi au împânzit ziarele cu povestiri edificatoare despre nenorocul și izbăvirea monștrilor: dădeau amănunte despre viața sentimentală a acestora, le aranjau și le celebrau uniunile matrimoniale, se aplecau, înduioșați, deasupra leagănelor lor. Sprijinindu-se cu putere pe structurile narative ale poveștii populare, ei secularizau, în era formării societății de masă, vechea tradiție a minunilor și miracolelor: monstruosul asigura irruperea extraordinarului în banalitatea cotidiană. Poveștile lor erau însoțite de imagini care creau și ele senzația de insolit în peisajul impresiilor vizuale ale cititorilor și spectatorilor urbani. Unele fețișuri converteau monștrii în semne și puneau în circulație „formele mărunte ale anormalității". Și astfel se dezvoltară practici deosebite.

Căci spectatorii de la întrând-ieșind plecau rar de-acolo cu mâinile goale. Ei păstrau sub formă de carte poștală amintirea scurtei lor întâlniri cu fenomenele de bâlci. Trebuie spus că asemenea imagini nu aveau în epocă nimic din raritatea unor obiecte de colecție. Toate barăcile de la Bâlciul Tronului

şi acele *side shows* din America propuneau aşa ceva clienţilor, sub formă de carte poştală sau carte de vizită ilustrată, mai ales după ce progresele tehnologiei fotografice au permis, încă din 1860, producţia lor de masă. Unele studiouri s-au specializat imediat în portretul bizar: ca să meargă de la Muzeul american al lui Barnum la studioul lui Mathew Brady, celebru pentru clişeele cu Lincoln şi pentru cronicile sale fotografice ale Războiului de Secesiune, monştrii nu aveau decât de traversat strada. Iar acolo, printre celebrităţile literare şi politice ale vremii, generalul Tom Degeţel, Chang şi Eng, Annie Jones, femeia cu barbă şi Henry „Zip" Johnson („What-is-it?") se odihneau în palate sau jungle din pânză[53]. Acelaşi fenomen în Franţa sau în Anglia: studiouri şi industriaşi nu dădeau înapoi de la realizarea unor asemenea imagini, fie că le erau comandate, fie că erau făcute din proprie iniţiativă.

Asta înseamnă că ele aveau o valoare comercială ce confirmă faptul că interesul pentru bizareriile corpului uman nu e satisfăcut doar prin frecventarea ocazională a bâlciurilor şi prin contemplarea pe furiş a comedianţilor intrând-ieşindurilor. Achiziţionate cel mai adesea în timpul vizitei, portretele monştrilor se alăturau fotografiilor din albumele de la răscrucea secolelor, printre amintirile din excursii: la sfârşitul albumelor, după parada generaţiilor, modeste clopotniţe ale bisericilor de ţară şi minunăţiile monumentelor capitalei se învecinau astfel cu „erorile naturii". Până-ntr-atât încât localităţile care nu se evidenţiau prin nimic se mândreau uneori că posedă, în lipsa vreunei biserici romane, o curiozitate umană: cine ar fi auzit vreodată de Thaon-les-Vosges la începutul secolului XX dacă n-ar fi existat seria foarte răspândită de vederi care o expuneau, fie în salonul ei, fie în caleaşcă, fie cocoţată pe o bicicletă, pe doamna Delait, femeia cu barbă[54]? Nu toate comunele din Franţa puteau avea un Mont-Saint-Michel.

[53] În afară de Brady, celălalt mare fotograf al monştrilor din America ultimilor douăzeci de ani ai secolului al XIX-lea a fost Charles Eisenmann; studioul său de pe strada Bowery, epicentru al teatrului diformului în capitala monştrilor care era pe vremea aceea New York-ul, i-a văzut defilând pe cei mai faimoşi *freaks* (vezi Michael Mitchell, *Monsters of the Gilded Age*, Toronto, Gage, 1979; şi Robert Bogdan, *Freak Show*, op. cit., pp. 12-16).

[54] O serie atât de bogată şi populară încât se mai găsesc şi astăzi numeroase exemplare la târgurile de antichităţi. Tipărite la Nancy, apăreau cu menţiunea: „Cereţi însemnul doamnei Delait".

Problema care se pune aici este cea a explorării diversităţii formelor materiale ale unei culturi vizuale de masă. Modalităţile de difuzare a acestor cărţi poştale deosebite demonstrează încă o dată că exhibarea anormalului are într-adevăr drept scop propagarea unei norme corporale. Monstrul rămâne excepţia care confirmă regula: hora stigmatizaţilor ce defilează prin faţa obiectivului invită la recunoaşterea în oglinda deformantă a anormalului tocmai a normalităţii corpului urbanizat al citadinului. Exemplul francez este în acest caz deosebit de revelator. Percepţia excentricităţilor corpului pe care o ilustrează vederile se înrudea de fapt cu înstrăinarea determinată de călătorie, cu o explorare a marginilor teritoriului naţional, cu o pătrundere în profunzimea zonelor rurale izolate, cu constatarea că acolo timpul s-a oprit sau a fost dat înapoi: cu excepţia reprezentărilor legate de bâlci, a imagisticii medicale şi a unui exotism etnologizat, iconografia fotografică a diformităţii corporale e strâns legată, începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea până prin anii 1930, de deplasările pe care le presupunea turismul intern. Dacă mergeai în regiunea înaltă a Alpilor, obţineai imaginea unui „cretin din Pelvoux"; în Bretania, a unei centenare buimace; în Auvergne, a unui sihastru zbârlit; şi cam peste tot a idiotului satului. Stranietatea anatomică, înapoierea mintală, înfăţişarea grosolană erau elementele aşteptate de la pitorescul rural, căruia îi confereau nuanţa indispensabilă de autenticitate umană. Curiozitatea pentru aceste reprezentări fotografice ale unor infirmităţi, patologii sau pur şi simplu ale habitusului corporal „teratologizat" al ţăranului era legitimă, obişnuită, împărtăşită de cei mai mulţi, iar gestul prin care erau arătate prietenilor sau expediate părinţilor, banal. Amatorii de cărţi poştale luau astfel, faţă de apropiaţii lor, o poziţie la urma urmei destul de asemănătoare cu cea a expozantului de curiozităţi faţă de clienţii săi: asta înseamnă că, discret dar intens transmisă prin răspândirea fără margini a practicilor obişnuite, curiozitatea pentru spectacolul diformităţilor umane depăşea cu mult spaţiul bâlciurilor şi al muzeelor, funcţionând în lanţ, propagându-se în reţea. Secolul al XIX-lea inventase, cu o totală inocenţă, voyeurismul de masă. Cam peste tot circulau, ca să vorbim ca Foucault, monştrii „palizi" ai anormaliei. Ca să încheiem, cea mai uimitoare, pentru privirea contemporană, este poate absenţa completă a comentariului pe marginea

despuiat de respectabilitatea lui convenţională, nu mai e decât un alibi pentru lucrul arătat, o tarabă anatomică.

Tocmai aceasta e una dintre proprietăţile corpului monstruos, faptul că dă peste cap contextele apariţiei sale, destabilizează cadrele de referinţă ale prezentării sale[58]. Sub influenţa sa, un alt gen fotografic se suprapune imperceptibil peste cel al portretului: fotografia medicală[59]. Ca şi în aceasta, arierplanul pare că se retrage şi că se abstractizează în faţa prezenţei pregnante a simptomului teratologic; supraexpunerea trupului dezgolit intensifică vizibilitatea semnelor; privirile gemenilor, fixate în obiectiv, exprimă melancolia resemnată a atâtor pacienţi care au făcut obiectul curiozităţii fotografice a medicilor din secolul al XIX-lea, secol care „se ocupă cu naturalizarea monştrilor"[60].

Dar reprezentarea alunecă din nou, scăpând din cadrul perceptiv pe care-l impune imagistica medicală a epocii. O semnalează un amănunt insolit: buchetul de flori pe care-l oferă observatorului braţele întinse ale gemenilor nu şi-ar avea locul în clinica fotografică a spitalelor. Fiindcă spectacolul ăsta se adresează tocmai tipului de gură-cască de pe la bâlciuri. O

[58] „În general, oroarea şi monstruozitatea nu au ca vocaţie să se integreze în cadrul reprezentării. Ele se opun categoriilor prin care privirea obişnuită se recunoaşte printre fiinţe şi lucruri [...]. Este monstruoasă orice formă care-şi produce propria regulă de ivire" (Robert Pujade, „La catastrophe et le phénomène", în Robert Pujade, Monique Sicard şi Daniel Wallach (coord.), *À corps et à raison. Photographies médicales, 1840–1920*, Marval, Paris, 1995, p. 92).

[59] Vezi Auguste Burais, *Applications de la photographie à la médecine*, Gauthier-Villars, Paris, 1896; Albert Londe, *La Photographie médicale, applications aux sciences médicales et physiologiques*, Gauthier-Villars, Paris, 1893; Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982; Stanley B. Burns, *Early Medical Photography in America (1839–1883)*, The Burns Archive, New York, 1983; Jean-Claude Lemagny şi André Rouillé (coord.), *Histoire de la photographie*, Bordas, Paris, 1986; André Rouillé şi Bernard Marbot, *Le Corps et son Image. Photographies du XIXe siècle*, Contrejour, Bibliothèque nationale, Paris, 1986; Daniel M. Fox şi Cristopher Lawrence, *Photographing Medicine. Image and Power in Britain and America since 1840*, Greenwood Press, New York, 1988; Jean Clair (coord.), *L'Âme au corps. Arts et sciences, 1793–1993*, op. cit.; Robert Pujade, Monique Sicard şi Daniel Wallach, *À corps et à raison*, op. cit.

[60] Georges Canguilhem, „La monstruosité et le monstrueux", art. cit., p. 178.

lumină crudă îi oferă privirii acestuia ceea ce el, în fond, nu încetase să-şi dorească să contemple din momentul în care paşii săi, atraşi de scânteierea afişului, îl duseseră până în pragul intrând-ieşindului. Fotografia are într-adevăr mare grijă să arate lucrul la care afişul nu făcuse puţin înainte decât o aluzie voalată: *sexul unui monstru*. Ochii spectatorului sunt imediat orientaţi către un alt loc al reprezentării: spre dubla privire ce îi fixează. Tulburătoarea privirii reîncepe cu şi mai multă forţă, ochii urmăresc fără să se poată opri triunghiul care, de la privirea unuia la privirea celuilalt, îi conduce inexorabil către sexul expus. Şi dacă s-ar întâmpla să li se domolească curiozitatea, dacă o bruscă pudoare sau o jenă tardivă ar îndrepta în altă direcţie ochii sătui, dispunerea imaginii i-ar atrage imediat înapoi: buchetul de flori fluturat pe deasupra capetelor de braţele dinspre interior ale copiilor, simetric faţă de sex în raport cu axa privirilor, nu are altă funcţie.

Două trupuri despuiate şi contopite, un sex expus, o privire dublă ce îndeamnă spectatorul, o ofrandă ciudat de deplasată: combinate, pe cartea postală, cu punerea în scenă a portretului şi cu aluziile la o semiologie medicală, erau astfel adunate elementele esenţiale ale unui dispozitiv pornografic[61], iată vasăzică spectacolul ambiguu pentru care Battista Tocci cerea autorizaţia de a-l prezenta publicului parizian. Astăzi nu mai putem să-l contemplăm fără repulsie, şi nici măcar să scriem despre el fără să simţim o anumită jenă. Natura sa, după părerea noastră, nu lasă loc îndoielii: e o exploatare comercială a infirmităţii, un strip-tease monstruos, o pornografie a handicapului.

[61] Tocmai în prezenţa în imagine a unei priviri ce-l fixează pe observator şi a unei localizări realiste asupra organelor sexuale vede Abigail Solomon-Godeau, în aceeaşi epocă, indicile unei modernizări a dispozitivelor pornografice care aduc în scenă corpul feminin: „Dacă unul din polurile reprezentării priveşte eliminarea a tot ceea ce nu este sex feminin, un altul privilegiază particularitatea privirii. Aceste fotografii – în care modelul feminin fixează obiectivul aparatului, întâlnind astfel privirea spectatorului – sunt cele în care se face în mod spectaculos demarcarea de genurile tradiţionale ale pornografiei" („The legs of the countess", în Emily Apter şi William Pietz (coord.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, 1993, p. 297). Nu mai puţin, exemplul exhibiţiilor teratologice arată că acest dispozitiv era departe de a se baza exclusiv pe privirea de sex feminin.

Şi totuşi, n-ar trebui să ne lăsăm înşelaţi: această percepţie nu e cea a mulţimilor ce frecventau barăcile de la Bâlciul Tronului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea până în anii 1920. Pentru privirile de pe-atunci, compoziţia exhibiţiei propuse de Tocci era „clasică": aşa îşi înzestrau realizatorii de spectacole monştrii cu valoarea lor comercială, aşa îi consumau toţi gură-cască de prin bâlciuri cu privirea, aşa le erau achiziţionate, păstrate, oferite sau expediate imaginile de către masa de curioşi. Ceea ce noi resimţim ca pe o obscenitate a spectacolului, ca pe o degradare a actorilor, ca pe un caracter pornografic al solicitării vizuale, tot ceea ce în această exhibare rănește sensibilităţile pe care ni le-am format, e exact ceea ce atrăgea odinioară parizienii în căutare de distracţii. Multă vreme, ei mergeau acolo nu în pofida, ci mai degrabă din cauza acestor lucruri, împinşi de o curiozitate lipsită de griji, în condiţiile în care noi nu vedem în asta decât un voyeurism nesănătos. Înlocuirea progresivă, pe parcursul secolelor al XIX-lea şi XX, a primului tip de sensibilitate cu cel de-al doilea constituie prin urmare problema centrală a acestei lucrări.

Epilogul sejurului parizian al lui Battista Tocci şi al copiilor săi permite datarea unuia dintre primele momente în care se produce această schimbare de sensibilitate, precizarea formelor şi a condiţiilor ei. La cererea lui Tocci, prefectura va răspunde cu un refuz categoric. „Nu sunt de acord ca asemenea monstruozităţi să fie expuse în public. Ele ţin doar de facultatea de medicină", afirmă fără drept de replică funcţionarul responsabil[62].

În asta constă interesul afacerii Tocci: ea indică momentul în care expunerea monstruozităţilor umane încetează să fie banală şi devine şocantă, arată că a fost depăşit un prag în ceea ce priveşte toleranţa faţă de spectacolul diformităţilor corporale, că definiţia obiectelor, actorilor şi mijloacelor legate de manifestarea curiozităţii pentru monştri s-a schimbat. Termenii interdicţiei merg totuşi dincolo de refuzul formulat faţă de Tocci: ei anunţă care va fi destinul fenomenelor de bâlci în secolul nostru, viitoarea lor dispariţie din locurile publice de divertisment, grija morală al cărei obiect devin, cantonarea lor în spaţiul medical al investigaţiei ştiinţifice.

[62] APP. DA 127. Dosar: Tocci, piesa 5.

Într-adevăr, o întreagă serie de indicii ne confirmă faptul că, în jurul anilor 1880, afacerea Tocci nu era un caz izolat şi că, peste tot în Europa, în materie de divertisment popular, apar reacţii noi faţă de această degradare anatomică şi morală a ciudăţeniei umane. Cazul John Merrick este ilustrativ în acest sens: în 1883, se interzice la Londra numărul în care apare omul-elefant. Când i se arată pentru prima oară în faţa ochilor, medicului filantrop Treves îi este cu neputinţă să privească un spectacol atât de oribil şi plin de cruzime: „Circarul strigă la el ca la un câine repezindu-l: «Sus!». Biata făptură se ridică încet, lăsând să-i cadă din spinare pătura ce-i ascundea până şi faţa. Şi, în acel moment, apăru cel mai respingător specimen uman pe care mi-a fost dat vreodată să-l văd."[63] Târât, astfel, din târg în târg prin nordul Europei, interzicându-i-se să rămână acolo unde aveau loc astfel de spectacole populare, nemaiavând nici un fel de valoare de piaţă, John Merrick va fi primit şi îngrijit de Treves la Spitalul general din Londra, unde de altfel îşi va găsi sfârşitul în mod jalnic, întreţinut din mila publică. Într-adevăr, moartea omului-elefant este exemplară: un circar prezentând un număr cu ciudăţenii umane şi un medic disputându-şi un monstru, ambii dorind să satisfacă două tipuri de curiozităţi şi să tragă de aici profit în două moduri diferite. Cu sprijinul autorităţilor şi încurajat fiind de interesul caritabil al opiniei publice, medicul va avea câştig de cauză în faţa saltimbancului, spitalul va lua în custodie *entre-sort*"-ul şi trupul monstrului, smuls din spectacol diformităţilor, devenind subiect de observare medicală cu drepturi depline şi obiect de adoraţie morală. În acest fel va fi întoarsă o foarte lungă pagină din istoria monştrilor umani.

III. Oribil de umani

Totuşi, pagina era de mult timp întoarsă, aproape fără ca cineva să-şi dea seama, odată cu numerele în care monştrii apăreau pentru plăcerea

[63] Şir Frederick Treves, *The Elephant Man…*, *op. cit.*, p.15.

"Loc special amenajat în bâlciuri pentru expunerea monştrilor, aici se spunea că e intră şi se iese repede de spaimă, varianta a ceea ce ar reprezenta astăzi tunelul groazei din parcurile de distracţii (n. tr.).

mulțimii: încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea, în lucrările lui Geoffroy Saint-Hilaire[64], monstrul avea să-și regăsească locul în cadrul actului de creație și sensul în logica ordinii naturale.

1. Știința monștrilor

Într-adevăr, apariția unei teratologii cu caracter științific, fondată pe dezvoltarea embriogeniei și anatomiei comparate[65], reprezintă o ruptură decisivă în istoria concepției despre monstruozitate. O știință autonomă despre anomaliile structurale va reorganiza complet ideile privind monstruozitatea. Ea va bulversa sistemul de percepție a anomaliilor corpului și va aduce noi răspunsuri la întrebări foarte vechi. În definitiv, dispare ideea de monstruozitate ca manifestare diabolică sau divină, aberație ciudată, fruct grotesc al delirului plăsmuirilor feminine, produs incestuos al contactului dintre

[64] Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, *Philosophie anatomique des monstruosités humaines*, Paris, 1822; Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez les animaux, ou Traité de tératologie*, Baillère, Paris, 1832–1836. Despre cei doi Geoffroy Saint-Hilaire și contextul lucrărilor lor, a se vedea în special Théophile Cahn, *La Vie et l'Œuvre d' Étienne Geoffroy Saint-Hilaire*, PUF, Paris, 1962; Toby Appel, *The Cuvier Geoffroy-Debate: French Biology in the Decades before Darwin*, Oxford University Press, Oxford, 1987; Bernard Balan, *L'Ordre et le Temps: l'anatomie comparée et histoire des vivants au XIX-e siècle*, Vrin, Paris, 1979; Edward Stuart Russell, *Form and Function. A Contribution to the History to the Animal Morphology*, Murray, Londra, 1916; Adrian Desmond, *The Politics of Evolution Morphology Medecine, and Reform in Radical London*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989; Hervé le Guyader, *Geoffroy Saint-Hilaire, 1772–1844. Un naturaliste visionnaire*, Belin, Paris, 1998.

[65] Despre istoria teratologiei în secolele al XIX-lea și XX, a se vedea în special Ernest Martin, *Histoire des monstres...*, op. cit.; Étienne Wolf, *La Science des monstres*, Gallimard, Paris, 1948; „La génèse des monstres", în *Biologie*, Gallimard, Paris, col. „Encyclopédie de la Pléiade", 1965; Jean-Louis Fischer, *Monstres. Histoire du corps et de ses défauts*, Syros-Alternatives, Paris, 1991; Pierre Ancet, „Monstres", în Dominique Lecourt (coord.), *Dictionnaire de la pensée médicale*, PUF, Paris, 2004; *id.*, *Représentations communes et scientifique...*, op. cit.; Pierre Ancet, Jean-Jacques Courtine, „Le désenchantement des monstres", art. citat, din care se reiau în parte termenii, la acest prim punct; Jean-Claude Beaune (coord.), *La Vie et la Mort des monstres*, Seyssel, Champ Vallon, 2004; Armand Marie Leroi, *Mutants. On Genetic Variety and the Human Body*, Viking, New York, 2003.

om și animal. „Monstruozitatea nu mai este dezordinea oarbă, ci o altă ordine la fel de bine reglată și, în aceeași măsură, supusă unor legi[66]: monstrul este supus unei legi comune care guvernează ordinea a tot ceea ce ființează[67]. El se va înscrie aici ca dualitate. Pe de o parte, devierea monstruoasă se raportează la normalitatea speciei printr-o legătură care, mai mult, ține seama de geneza sa. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire a intuit natura embrionului din care a rezultat monstrul: acesta nu este altceva decât un organism a cărui dezvoltare a fost întreruptă. Vechea enigmă este rezolvată, fără a se face apel la miturile originare: monstrul nu este decât o ființă umană neterminată, un „embrion permanent", natura care, la un moment dat, „și-a oprit cursul"[68]. Pe de altă parte, fiecare specie de monstru este recunoscută drept manifestarea unui tip de monstruos care poate fi identificat după structura sa: acefalul, ciclopul uman se caracterizează prin trăsături de organizare care permit asocierea cu alți monștri de specie, prezentând devieri de ordin structural asemănătoare. Lui Isidore Geoffroy Saint-Hilaire nu-i mai rămâne decât să desăvârșească opera tatălui său, venind, în acest univers al anomaliilor, cu o clasificare riguroasă și cu un lexic rațional. Iar lui Camille Dareste să aducă, câțiva ani mai târziu, dovada experimentală, perfecționând teratogeneza care îi va permite, printr-un exercițiu de manipulare sistematică a ouălor, să creeze după bunul său plac pui monstruoși[69]. Anormalul va îngădui de acum înțelegerea normalului, iar frontiera care le separa va dispărea: „Este imposibil de spus unde se sfârșește starea normală și unde începe anomalia, deoarece aceste două stări nu pot avea limite foarte stricte."[70] Istoria teratologiei ne permite să înțelegem amploarea rupturii instaurate de secolul al XIX-lea în tot ceea ce înseamnă reprezentarea științifică a

[66] Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies...*, op. cit., p. 18.

[67] „Legile anomaliei nu sunt decât corolare ale legilor mai generale ale organizării" (*ibidem*, p. XI).

[68] *Ibidem*, p. 18.

[69] Camille Dareste, *Recherches sur la production artificielle des monstruosités, ou Essai de tératogénie expérimentale*, Reinwald, Paris, 1891.

[70] *Ibidem*, p. 376, la acest punct și istoria teratologiei până în anii 1950, a se vedea Jean-Louis Fichet, *Monstres*, op. cit., pp. 102–110.

monstruozității. Va fi răsturnată în acest fel ordinea unei istorii foarte îndelungate, care mult timp nu a fost în nici un fel schimbată: dublul grotesc, bestia înrudită, negarea vie a omului, monstrul și-a reintrat în sfârșit în drepturi. „S-a readus ordinea în lumea aparentei dezordini; [...] se demonstrase că cei în afara legii au la rândul lor legile lor", afirma, în 1948, Étienne Wolf în *Science des monstres* (*Știința monștrilor*)[71], printr-o parafrază cvasi-literală a formulărilor lui Isidore Geoffroy Saint-Hilaire și a lui Dareste[72]. Medicina și biologia au preluat cazul monstrului. Dezvoltarea geneticii și a embriologiei la începutul secolului a deschis o nouă arie de cercetări științifice: monstrul poate fi produsul mutațiilor create în laborator. Începând cu 1932, Wolf fondează teratogeneza experimentală și descoperă legătura dintre anomaliile provocate și diformitățile ereditare. În acest fel vor fi mai bine evaluate, către sfârșitul anilor 1940, efectele teratogene ale mediului înconjurător, substanțelor chimice și radiațiilor ionizante. Monstruozitatea, consecință a poluării industriale sau a distrugerilor colaterale războiului mondial, va suscita noi motive de teamă.

Astfel, perioada de aproape un secol care, între 1840 și aproximativ 1940, cunoaște apogeul, declinul și dispariția expunerii în văzul tuturor a anormalului este perioada în care are loc crearea și apoi formarea unei teratologii științifice: reprezentarea monștrilor umani avea să devină, în mod inevitabil, miza unui conflict între *cultura voyeurismului* și *cultura observării*. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire a reușit să șteargă confuzia dintre monstruos și anormal, să claseze anomaliile în funcție de gravitatea naturii lor și să rezerve cuvântul „monstruozități" celor mai grave devieri[73]. Teratologia va face de asemenea imposibilă o altă confuzie, între monstru și infirm, iar această

[71] Étienne Wolf, *La Science des monstres*, *op. cit.*, p. 13.

[72] „Țin seama de majoritatea malformațiilor existente: încă mai răspund, în linii mari, necesităților actuale" (*Ibidem*, p. 17).

[73] „Voi urma în această lucrare exemplul acestor [...] anatomiști și voi face distincția, ca și ei [...], între monstruozități și alte devieri ale unui anumit tip [...], deoarece împărtășesc dezacordul de a numi «monștri» ființele care diferă foarte puțin de starea de normalitate." (Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies...*, *op. cit.*, pp. 30–31)

distincție, așa cum vom putea vedea, va avea consecințe importante în ceea ce privește destinul social și receptarea diformității umane sub aspect etic[74]. Cei doi Geoffroy Saint-Hilaire au redus percepția asupra corpului monstruos la o ascendă rațională a felului în care erau privite aceste ființe. Tulburarea de percepție care stă la baza fascinației față de diformitățile umane reprezintă cu precizie ceea ce naturalistul încearcă să limiteze la o clasificare ordonată a speciilor teratologice: orice formă de uimire va fi înlocuită cu detașarea rațională a observării. Savantul modern „admiră și el; însă, în plus, el înțelege, își explică spectacolul pe care îl are în fața ochilor"[75]. Apariția unei observări raționale corespunde întru totul cu actul de respingere a discursului care „explică" natura curiozităților vii din sfera divertismentului comercial. Atunci când „Great American Museum" al companiei Barnum și Bailey traversează triumfal Europa în primii ani ai secolului XX, *side show*-ul se mândrește cu expoziția animalelor dintr-o menajerie uriașă, dar și cu o importantă colecție de monștri umani, nemaiîntâlnită vreodată pe bătrânul continent, „toate curiozitățile vii, toate anomaliile umane, ființe uimitoare, creaturi bizare, capricii și excentricități ale naturii"[76]. Astfel, are loc ruptura dintre reprezentările comune ale monstrului ca dezordine a naturii și respingerea științifică prin teratologie: „Nu există formațiune organică nesupusă unor legi; cuvântul «dezordine» [...] nu ar putea fi aplicat nici unui produs din natură [...]. În zoologie, se știe foarte bine că aceste specii nu prezintă nici un fel de neregularitate, nici un fel de bizarerie[77].

Efectele acestei raționalizări a modului în care sunt privite curiozitățile umane se vor face din ce în ce mai simțite și în lumea divertismentelor populare. Și nu pentru că ar fi secat valul de curioși care, de altfel, se vor

[74] La acest punct, a se vedea contribuția lui Henri-Jacques Stiker, „Nouvelle perception du corps infirme" în Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine și Georges Vigarello (coord.), *Histoire du corps*, vol. II, *op. cit.*, pp. 279–298; și mai jos, pp. 237–239.

[75] Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies...*, *op. cit.*, p. 8.

[76] APP, DB, 202. Prospectul circului Barnum & Bailey, 1903.

[77] Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies...*, *op. cit.*, pp. 36–37.

înghesui cam până în anii 1920–1930 la uşile unor astfel de *entre-sorts*. Însă aceasta va reuşi, cu timpul, să priveze de legitimitate ştiinţifică exhibarea anormalului şi va putea invoca din ce în ce mai puţin alibiul cunoaşterii şi înrudirea cu ştiinţa. În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, canalizarea raţională a curiozităţii va veni, pe de altă parte, în întâmpinarea preocupărilor morale şi politice care vizează contracararea pasivităţii şi controlul timpului liber al clasei muncitoare, precum şi supravegherea şi organizarea distracţiilor maselor populare. Această mişcare, ce cunoaşte o dezvoltare spectaculoasă destul de timpurie în Anglia, încearcă să distrugă bazele unei culturi publice a distracţiilor colective, anarhice şi zgomotoase, ce reprezentau încă pentru mulţimea din oraşe o bună parte a opţiunilor de amuzament[78]. Spectacolele cu monştri şi locurile unde acestea se desfăşurau, fostele bâlciuri şi carnavaluri, vor sfârşi prin a da faliment din cauza frecventării în masă a acestor instituţii de educaţie, ce vor deveni, mai târziu, muzee deschise pentru toată lumea; astfel, începând cu 1857, British Museum beneficiază de un program de electrificare cu ajutorul căruia poate fi vizitat în nocturnă, primind, până în 1883, mai mult de 15 milioane de vizitatori. Au trecut vremurile când timpul era lăsat pe seama credulităţii mulţimilor, proclama pe la mijlocul secolului *Illustrated London News*.

> Odinioară muzeele adăposteau fără îndoială monştri contrafăcuţi, lăsând astfel să circule fel de fel de prostii în rândul oamenilor simpli; astăzi, nici nu mai poate fi vorba de astfel de impposturi şi orice circar ce are reprezentaţii cu asemenea curiozităţi ar face bine să se teamă de controlul poliţiei de investigaţie şi de opinia publică avizată[79].

În numele acestei educaţii raţionale a publicului, se vor ridica din ce în ce mai multe voci, chiar şi în America, unde totuşi *freak-show*-urile încă umpleau sălile, pentru a critica natura acestor distracţii oferite de Barnum. „O colecţie haotică, prăfuită, lăsată de izbelişte […], lipsită de o organizare pe baze ştiinţifice, fără catalog, fără paznici şi chiar de multe ori fără etichete,

[78] A se vedea în special Roy Porter, „Les Anglais et les loisirs", în Alain Corbin (coord.), *L'Avènement des loisirs*, *op. cit.*, pp. 13–54.

[79] *Illustrated London News*, 3 aprilie 1847.

nimic altceva decât o grămadă de curiozităţi"[80]: acesta este epitaful publicat de către *The Nation*, instrument de presă influent în rândul elitelor protestante reformatoare, în urma incendiului care a distrus în 1865 Muzeul American. „Amatorii de curiozităţi […] se poate să fi fost mulţumiţi de existenţa colecţiilor, complet distruse în prezent, sau poate mai degrabă jigniţi de numărul lor insuficient, dezordinea lor, starea neglijentă în care se aflau, şi importanţa lor, evident, de mâna a doua."[81] Nici nu pot fi comparate, se scria mai departe în ziar, ordinea savantă care predomină în colecţia British Museum şi haosul monstruos care stăpâneşte galeriile American Museum. În acel moment, Barnum, aflat în defensivă, s-a oferit să integreze într-un posibil Muzeu american refăcut o instituţie de educare populară gratuită, pentru a forma gustul publicului de pe Noul Continent[82]. Este necesar să mai precizăm că nu a văzut vreodată lumina zilei?

2. *Compasiune crescută*

Un nou sentiment de compasiune se dezvoltă progresiv în secolul al XIX-lea: este momentul crucial în care se hotărăşte felul în care vor fi percepute diformităţile corpului. Recunoaşterea caracterului indubitabil uman al monstruozităţilor, datorită apariţiei teratologiei celor doi Geoffroy Saint-Hilaire, a constituit cu certitudine un factor important în mutaţia înregistrată la nivelul sensibilităţii crescute faţă de acest subiect. De aceea este dificil să-l credem întru totul pe Michel Foucault atunci când analizează caracterul de excepţie ireductibilă a monstrului uman.

Foucault observă pe bună dreptate că problematica monstrului apare într-un domeniu pe care-l califică drept „juridico-biologic":

> Nu există monstruozitate decât acolo unde dezordinea legii naturii vine să aducă atingere, să tulbure, să prejudicieze ceea ce este în drept […]. Dezordinea legii naturii tulbură ordinea juridică şi de aici apariţia monstrului[83].

[80] *The Nation*, 27 iulie 1865.

[81] *Ibidem*.

[82] *The Nation*, 10 august 1865.

[83] Michel Foucault, *Les Anormaux*, *op. cit.*, pp. 59–60.

În acest dublu registru, monstru ar constitui o infracţiune, încălcând atât regulile societăţii, cât şi ordinea naturii. Monstrul este „împotriva firii" şi „în afara legii"[84]. Nu am putea spune totuşi că dezvoltarea unei teratologii ştiinţifice a venit să confirme aspectul „biologic" al interpretării: principiile pe baza cărora aceasta este fondată arată că monstrul, departe de a fi „împotriva firii", este supus legilor ei. Teratologia a însemnat un progres de o importanţă capitală în cunoaşterea fiinţelor vii, prin faptul că a demonstrat apartenenţa acestor forme de viaţă la specia umană, forme care păreau să manifeste faţă de aceasta o ireductibilă alteritate. Lecţia este simplă: corpul monstruos este un corp uman.

Desigur, acest lucru nu putea să rămână fără urmări în sfera juridică. Faptul că ştiinţa a stabilit caracterul uman al monstruozităţii va avea consecinţe extrem de importante în atribuirea unei personalităţi juridice monştrilor: nu numai că nu era „împotriva firii", monstrul nu trebuia să rămână nici „în afara legii". Totuşi, se vor face foarte greu simţite efectele apariţiei teratologiei în domeniul dreptului. A fost necesar mai întâi să fie scoasă monstruozitatea din sfera excluderii radicale şi a atrocităţilor primitive, sancţionate prin lege[85]. Majoritatea tratatelor juridice de la începutul secolului al XIX-lea, reluând ideea celor precedente, nu îngăduie drepturile civile ale monştrilor, în special dreptul de a lăsa moştenire şi cel de a moşteni. Unii încă susţin, împotriva oricărei evidenţe ştiinţifice, teza „adulterului" printr-un contact cu un animal şi încă legitimează uneori infanticidul teratologic: „Este interzisă profanarea corpului unui mort sau al unui monstru"[86], se afirmă în *Traité du droit criminel français* (*Tratatul de drept criminalistic francez*) al lui Rauter din 1836, an în care apăruse deja *Traité de tératologie* (*Tratatul de teratologie*), al lui Isidore Geoffroy Saint-Hilaire. Ceea ce codurile civile vor corecta de-a lungul secolului, puţin câte puţin: astfel, în Germania, dacă fiinţele care se nasc fără formă şi chip uman nu se pot bucura nici de

[84] *Ibidem*, pp. 51 şi 52.

[85] A se vedea Jean-Jacques Courtine, „Le désenchantement des monstres", art. citat, pp. 16–22.

[86] A se vedea Ernest Martin, *Histoire des monstres...*, „Les législations modernes et les monstres", pp. 144–171.

drepturile de familie şi nici de drepturile civile, nu pot fi sacrificate fără obţinerea unei autorizaţii din partea unui magistrat. În Anglia, principala problemă rămâne atribuirea caracterului uman care condiţionează includerea statutului monstrului în dreptul comun al persoanelor. Este aceeaşi problemă care se regăseşte şi în centrul dezbaterii lui Eschbach despre legislaţia privind monştrii, în Franţa[87], în care se observă pentru prima dată, exprimate foarte clar, ideile apărute în urma descoperirilor teratologice: juristul din Strasburg respinge mai întâi bazele tezei primitive a adulterului, apoi încearcă să definească diferenţa dintre fiinţa normală şi monstru, după cum urmează: „Orice fiinţă care se naşte din trupul unei femei este umană; chiar dacă nu are personalitate civilă, aceasta nu este cauzată de diformitatea sa, ci de faptul că nu este viabilă şi capabilă, este doar susceptibilă de tutelă şi este inviolabilă." Ştiinţa a repus monstrul în drepturile sale, în ordinea naturii; dreptul reintegrează statutul său în litera legii.

Problema viabilităţii a devenit un element esenţial în aprecierea juridică şi a plasat dreptul în strânsă dependenţă de expertiza medicală. De acum medicului îi revine rolul de a judeca viabilitatea unui monstru, în funcţie de categoriile aflate în tabelul sinoptic realizat de Geoffroy Saint-Hilaire: născut mort, născut viu, trăieşte doar câteva clipe, trăieşte până la treizeci de ani, are o durată de viaţă normală. Imperiul medicinei se va întinde de acum, dincolo de arealul corpului monstrului, până la stabilirea personalităţii juridice, a condiţiilor în care a apărut şi a pronosticului privind sfârşitul său: monstrul devine important subiect de medicină legală. Mai mult, medicul legist va determina cauzele care au dus la infanticid teratologic atunci când vor fi cazuri suspecte. Iar intervenţia lui, adaugă doctorul Martin, „va fi cerută şi în probleme, care deşi mai puţin grave decât cele enunţate anterior, au totuşi impact social; astfel, se poate întâmpla ca autoritatea care refuză sau împiedică dreptul la expunerea monştrilor să aibă nevoie de sfaturi cu privire la realitatea fenomenului, pentru ca publicul să nu fie victima vreunei escrocherii: în acest caz, controlul, fie şi sumar, va fi suficient pentru a face ca

[87] Prosper-Louis-Auguste Eschbach, „Notes sur les prétendus monstres conservés dans quelques ouvrages de droit", *Revue de législation et de jurisprudence* [numită şi *Revue Wolowski*], februarie 1847, serie nouă, VII, pp. 167–172.

incertitudinea să dispară şi pentru a lămuri administraţia cu privire la această problemă"[88]. În sfera expunerii anormalului, observaţia medicală este pe punctul de a deveni literă de lege.

Ceea ce ne readuce în sfera divertismentului. Încet, încet, privirile devin ezitante la intrarea în spaţiul unde are loc spectacolul, se observă un sentiment de jenă, apoi ochii se întorc în altă direcţie. Se manifestă, din ce în ce mai vizibil, o sensibilitate nouă faţă de ciudăţeniile anatomice care de timp îndelungat îşi duceau umila existenţă pe scândura scenelor de bâlci: le va fi recunoscută latura umană şi le va fi acceptată suferinţa.

Astfel, apar forme inedite de manifestare a interesului faţă de aceştia. De exemplu, în Anglia victoriană: adaptările romaneşti pentru scenă pe tema monstruozităţii sunt din ce în ce mai numeroase, readuse în actualitate printr-un fel de compromis pătimaş şi ambiguu dintre *voyeurisme* şi compasiune. S-a putut vedea cum însăşi regina Victoria, deşi considerată a fi o manieristă, s-a ataşat foarte mult de „generalul" Tom Degeţel, produs creat de Barnum. Alexandra, prinţesa de Wales, a venit să ia ceaiul cu John Merrick, omul-elefant, la spitalul din Londra unde era îngrijit. Îi va oferi şi o fotografie cu dedicaţie care va sta la capul bietului nefericit. El îi va mulţumi printr-o scrisoare. Cei doi corespondează. Sir Francis Carr Gom, directorul Spitalului, îngrijorat de faptul că va trebui să finanţeze şederea monstrului alături de bolnavi, pe care nu o putea justifica din punct de vedere administrativ, a anunţat presa[89]. Curând, aceasta se va ocupa de caz. Clasele de mijloc engleze, emoţionate până la lacrimi, vor face ca donaţiile să curgă în valuri, astfel încât, în mai puţin de o săptămână, omul-elefant are resursele pentru a putea fi găzduit acolo pe viaţă. Sentimentul de compasiune faţă de aceşti nefericiţi ai sorţii s-a generalizat în rândurile înaltei societăţi şi a determinat noi circuite financiare: se lansează, cu această ocazie, o *economie a compătimirii*, diferită de practicile tradiţionale de strângere de fonduri din cadrul formelor de administrare cu caracter religios, precum cutia milei, sau din cadrul instituţiilor

[88] Ernest Martin, *Histoire des monstres...*, *op. cit.*, p. 158.
[89] Scrisoare către *Times*, 4 decembrie 1886.

de stat care asigurau asistenţa infirmilor. De această dată, este vorba de un apel direct, adresat în mod individual, printr-un mediator de publicitate în masă, celor care pot, de departe, să recunoască în monstru un semen de-al lor. Aici este de fapt paradoxul ce stă la baza compasiunii pentru monştri umani care apare pe la sfârşitul secolului al XIX-lea şi cunoaşte o deschidere nemaiîntâlnită până atunci, în secolul următor: este vorba de un straniu sentiment de iubire faţă de „aproape", crezându-se, în egală măsură, în ideea separării de obiectul său[90].

Literatura secolului al XIX-lea a avut un rol primordial în schimbarea acestor sensibilităţi. În operele unor autori atât de diferiţi precum Baudelaire, Barville, Hugo sau Vallès, în rândul cronicarilor vechiului Paris, precum Victor Fournel şi mulţi alţii, se observă apariţia unei galerii de saltimbanci nefericiţi, „biete păsări călătoare" (*oiseaux de passage*), iar mulţi dintre aceştia, ciudăţenii ale străzii, „fenomene vii", prezentate în numere de bâlci, fantome ale caldarâmului parizian. În romane, cronici, gazete, se povesteşte despre iubirile nefericite ale monştrilor, despre suferinţele din dragoste ale uriaşului sau despre răvăşitoarele sentimente ale piticilor. Se distruge astfel mitul fericirii monştrilor care servea doar spectacolelor de circ, dar care, în fapt, ascundeau drama lor. Se povesteşte despre destinul tragic al femeii cu barbă care se îndrăgosteşte de un actor din Châtelet şi de care oamenii au râs atunci când a apărut în haine femeieşti; ea va muri de inimă rea. Tema este foarte îndrăgită de Vallès, sensibil la aceste forme precare de viaţă ale „celebrităţilor de caldarâm", cărora le consacră pasaje lungi de descriere biografică, creând adevărate personaje de roman, precum eroul din *Bachelier géant* (*Liceanul uriaş*). Îi înzestrează cu două genuri de biografii, una de tip ascendent, iar alta de tip descendent, făcându-i să urce sau să coboare scara socială: există monştri fermecaţi sau norocoşi care vor reuşi să scape de soarta ce le-a fost pecetluită, iar alţii care cad inexorabil în mizerie, se alătură armatei umbrelor străzii şi îşi sfârşesc deplorabila existenţă zăcând întinşi pe caldarâm, aşa cum este

[90] Ajungem aici la sursele contemporane în ceea ce descrie Luc Boltanski în *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Métailié, Paris, 1993.

incertitudinea să dispară şi pentru a lămuri administraţia cu privire la această problemă"[88]. În sfera expunerii anormalului, observaţia medicală este pe punctul de a deveni literă de lege.

Ceea ce ne readuce în sfera divertismentului. Încet, încet, privirile devin ezitante la intrarea în spaţiul unde are loc spectacolul, se observă un sentiment de jenă, apoi ochii se întorc în altă direcţie. Se manifestă, din ce în ce mai vizibil, o sensibilitate nouă faţă de ciudăţeniile anatomice care de timp îndelungat îşi duceau umila existenţă pe scândura scenelor de bâlci: le va fi recunoscută latura umană şi le va fi acceptată suferinţa.

Astfel, apar forme inedite de manifestare a interesului faţă de aceştia. De exemplu, în Anglia victoriană: adaptările romaneşti pentru scenă pe tema monstruozităţii sunt din ce în ce mai numeroase, readuse în actualitate printr-un fel de compromis pătimaş şi ambiguu dintre *voyeurisme* şi compasiune. S-a putut vedea cum însăşi regina Victoria, deşi considerată a fi o manieristă, s-a ataşat foarte mult de „generalul" Tom Degeţel, produs creat de Barnum. Alexandra, prinţesa de Wales, a venit să ia ceaiul cu John Merrick, omul-elefant, la spitalul din Londra unde era îngrijit. Îi va oferi şi o fotografie cu dedicaţie care va sta la capul bietului nefericit. El îi va mulţumi printr-o scrisoare. Cei doi corespondează. Sir Francis Carr Gom, directorul Spitalului, îngrijorat de faptul că va trebui să finanţeze şederea monstrului alături de bolnavi, pe care nu o putea justifica din punct de vedere administrativ, a anunţat presa[89]. Curând, aceasta se va ocupa de caz. Clasele de mijloc engleze, emoţionate până la lacrimi, vor face ca donaţiile să curgă în valuri, astfel încât, în mai puţin de o săptămână, omul-elefant are resursele pentru a putea fi găzduit acolo pe viaţă. Sentimentul de compasiune faţă de aceşti nefericiţi ai sorţii s-a generalizat în rândurile înaltei societăţi şi a determinat noi circuite financiare: se lansează, cu această ocazie, o *economie a compătimirii*, diferită de practicile tradiţionale de strângere de fonduri din cadrul formelor de administrare cu caracter religios, precum cutia milei, sau din cadrul instituţiilor

[88] Ernest Martin, *Histoire des monstres*. ., op. cit., p. 158.

[89] Scrisoare către *Times*, 4 decembrie 1886.

de stat care asigurau asistenţa infirmilor. De această dată, este vorba de un apel direct, adresat în mod individual, printr-un mediator de publicitate în masă, celor care pot, de departe, să recunoască în monstru un semen de-al lor. Aici este de fapt paradoxul ce stă la baza compasiunii pentru monştri umani care apare pe la sfârşitul secolului al XIX-lea şi cunoaşte o deschidere nemaiîntâlnită până atunci, în secolul următor: este vorba de un straniu sentiment de iubire faţă de „aproape", crezându-se, în egală măsură, în ideea separării de obiectul său[90].

Literatura secolului al XIX-lea a avut un rol primordial în schimbarea acestor sensibilităţi. În operele unor autori atât de diferiţi precum Baudelaire, Banville, Hugo sau Vallès, în rândul cronicarilor vechiului Paris, precum Victor Fournel şi mulţi alţii, se observă apariţia unei galerii de saltimbanci nefericiţi, „biete păsări călătoare" (*oiseaux de passage*), iar mulţi dintre aceştia, ciudăţenii ale străzii, „fenomene vii", prezentate în numere de bâlci, fantome ale caldarâmului parizian. În romane, cronici, gazete, se povesteşte despre iubirile nefericite ale monştrilor, despre suferinţele din dragoste ale uriaşului sau despre răvăşitoarele sentimente ale piticilor. Se distruge astfel mitul fericirii monştrilor care servea doar spectacolelor de circ, dar care, în fapt, ascundeau drama lor. Se povesteşte despre destinul tragic al femeii cu barbă care se îndrăgosteşte de un actor din Châtelet şi de care oamenii au râs atunci când a apărut în haine femeieşti; ea va muri de inimă rea. Tema este foarte îndrăgită de Vallès, sensibil la aceste forme precare de viaţă ale „celebrităţilor de caldarâm", cărora le consacră pasaje lungi de descriere biografică, creând adevărate personaje de roman, precum eroul din *Bachelier géant* (*Liceanul uriaş*). Îi înzestrează cu două genuri de biografii, una de tip ascendent, iar alta de tip descendent, făcându-i să urce sau să coboare scara socială: există monştri fermecaţi sau norocoşi care vor reuşi să scape de soarta ce le-a fost pecetluită, iar alţii care cad inexorabil în mizerie, se alătură armatei umbrelor străzii şi îşi sfârşesc deplorabila existenţă zăcând întinşi pe caldarâm, aşa cum este

[90] Ajungem aici la sursele contemporane în ceea ce descrie Luc Boltanski în *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Métailié, Paris, 1993.

şi povestea liceanului uriaş al lui Vallès, un saltimbanc erudit, absolvent de liceu, vorbitor de limbă latină, care însă, din cauza aspectului său fizic monstruos, va cădea pradă nefericirii.

De ce atât de mulţi monştri în literatură şi, mai ales, de ce atât de mulţi monştri nefericiţi? De ce atât de multe lacrimi şi deznădejde? Precum în cazul lui Frankestein, monstru celibatar, care nu-şi doreşte nimic altceva decât să fie considerat şi el „un inel în lanţul fiinţelor umane", însă căruia singurătatea îi va împietri sufletul blând pe care îl avea, şi astfel va comite cele mai abominabile crime. Sau Quasimodo… atât de multă tristeţe şi bunătate se pot citi pe chipul său schimonosit… Gwynplaine, cu rânjetu-i hidos întins pe-ntregul chip, căruia Déa, oarbă fiind, îi simte adevăratul suflet… cel de monstru. Poate că Théophile Gautier răspunde tocmai la această întrebare într-un articol din revista *Moniteur universel*, în care relatează un spectacol cu pitici care a avut loc în sala Hertz:

> Atunci când piesele lipsesc, monştrii, ciudăţenii şi tot felul de fenomene profită pentru a-şi face apariţia. Joia trecută, la sala Hertz a avut loc un număr cu trei fiinţe fantastice, dintre care cea mai mare dacă avea treizeci de centimetri înălţime. Veneau din Germania, patria gnomilor şi Kobolds-ilor […]. Demonstraţia a amuzat foarte mult publicul şi poate că cei trei pitici se vor bucura de aceeaşi notorietate ca şi cea a lui Tom Degeţel: în orice caz sunt mult mai vioi, mai veseli, mai spirituali. În ceea ce ne priveşte, cu siguranţă am prefera spectacole cu trei femei frumoase, cu trei copii frumoşi sau cu trei bărbaţi frumoşi. Diformitatea nu este comică, ea presupune suferinţă şi un soi de ruşine. În aceste trupuri mici diforme şi chircite, în aceste forme de avorton parcă atunci luaţi din formol, se află un suflet, înainte de toate, un suflet încorsetat într-o cutie prost fabricată şi poate plină de amărăciune[91].

Aceasta va fi fost una din descoperirile ştiinţifice, literare şi estetice esenţiale ale secolului al XIX-lea, pe care noi am preluat-o întru totul: monştrii au un suflet. Ei sunt umani, *oribil de umani*.

[91] Théophile Gautier, „Les nains de la salle Hertz", *Le Moniteur universel*, nr. 9, 9 ianuarie 1860, p. 37.

3. Poliţia spectacolului privirii

Compasiunea pentru diformităţile umane a fost unanim împărtăşită. Autorităţile administrative, mobilizându-se pentru a schimba ceva în această stare de delăsare, se vor autosesiza în ceea ce priveşte pericolele cu care astfel de expoziţii ameninţă ordinea şi morala publică, dorind să le limiteze, pentru ca mai apoi să le excludă.

Această mişcare cunoaşte deja un precedent, aşa cum am putut vedea în Anglia, unde clasele reformatoare de mijloc au început, în avangardă, lupta pentru moralizarea clasei muncitoare, primind sprijinul poliţiei, preocupată de ordinea oraşului, şi al antreprenorilor capitalişti, neliniştiţi de randamentul dat la locul de muncă. În Franţa, încercările de a controla sfera divertismentului devin din ce în ce mai insistente, începând cu perioada celui de-al doilea Imperiu şi atingând apogeul în ultimele două decenii ale secolului respectiv şi în primele două ale secolului următor, odată cu intensificarea luptei pentru sănătatea fizică şi morală, împotriva pericolului degenerescenţelor. Una din reacţiile la ameninţările resimţite de pericolul bolilor venerice şi al degenerării fizice şi morale a populaţiei a luat forma unei iniţiative de purificare morală a culturii vizuale care se dezvoltase în cadrul sărbătorilor câmpeneşti sau în cel al muzeelor de curiozităţi.

Entre-sorts-urile au fost primele ţinte ale poliţiei spectacolelor. Între 1860 şi 1920, o avalanşă de texte administrative împiedică cu tot felul de restricţii exercitarea meseriei de saltimbanc, precum şi numerele care aveau în program ciudăţenii umane[92]. Începând cu 1863 se încearcă împiedicarea apariţiilor pe scenă a oricăror forme de mutilare şi infirmitate, îngrădindu-se dreptul la muncă „orbilor, ologilor, ciungilor, şchiopilor şi oricăror persoane

[92] Astfel, doar pentru oraşul Paris, prin astfel de texte (ordonanţele din 28 februarie 1863, din 21 februarie 1906, din 10 august 1908, din 6 decembrie 1912, din 13 ianuarie 1919; circularele prefectului poliţiei din 31 mai 1859, 21 martie 1860, 9 aprilie 1914…), repetate de nenumărate ori până în anii 1940, se reglementează profesia de negustor de bâlci, devin obligatorii intrarea în posesia unui carnet de identificare precum şi cererile de permis pentru expoziţii, se supraveghează muncile prestate de către copii, se interzice racolajul din preajma barăcilor, se limitează sau se interzic exhibiţiile „indecente" de curiozităţi umane, se acordă o atenţie particulară muzeelor anatomice.

cu infirmităţi"; se cere în 1893 o supraveghere cu totul specială a „expoziţiilor de curiozităţi, muzeelor de anatomie, a somnambulilor şi şarlatanilor"[93], se va ajunge la interzicerea în 1896 a „expoziţiilor de fenomene vii, a spectacolelor cu caracter obscen sau respingător, a oricărei forme de expunere a femeilor şi, în general, a spectacolelor aşa-numite de *entre-sorts*"[94].

Totuşi va fi o prăpastie uriaşă între regulă şi ceea ce se aplică[95]. Aceste spectacole sunt parte dintr-o cultură vizuală profund înrădăcinată în cutumele de percepţie mult prea învechite pentru a fi uşor eradicate. Însă tentativele către aceste interdicţii vor deveni din ce în ce mai insistente înainte de izbucnirea Primului Război Mondial: acum se atinge un prag de toleranţă al administraţiei în privinţa expoziţiilor de anormalităţi.

> Rezultă că mi-au parvenit diverse plângeri şi informaţii cu privire la faptul că aceste [interdicţii] sunt de multe ori uitate sau nu sunt deloc cunoscute. Spectacolele oferite de un anumit număr de „muzee anatomice" constituie, în mod special, „ultraj împotriva bunelor moravuri": acestea cuprind, între altele, scene de naştere respingătoare la vedere, exhibiţia organelor sexuale, unele normale, altele diforme sau atinse de diverse boli. Am onoarea să vă atrag în mod special atenţia asupra acestor fapte, care par destul de generalizate[96].

Programul acestei poliţii a spectacolului privirii are o dublă valenţă. Este vorba, pe de o parte, de a feri publicul de priveliştea unui spectacol, mai ieri încă banal, al nudului, al sexualităţii, al diformităţii şi al bolii, perceput de acum înainte doar în registrul obscenităţii şi al mizeriei umane. Actul de civilizare a moravurilor populare va câştiga teren, între anii 1920 şi 1930, în lupta împotriva acestei culturi vizuale a divertismentelor, reprobându-se fără nici o deosebire, curiozităţile vii, muzeele anatomice, exhibiţiile pornografice şi

[93] APP, DB 202. Comunicatele prefectului de poliţie către comisarii de cartier în ceea ce priveşte Bâlciul cu turtă dulce, 1892–1929, p. 1509.

[94] *Ibidem*.

[95] Autorizaţiile se acordă formal şi predomină o atmosferă de delăsare. Astfel, la o numărătoare a tuturor cererilor de expoziţii înregistrate la prefectura din Rhône, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, nu există practic nici un refuz (Arhivele departamentale ale Rhônului [ADR], II 248).

[96] APP, DB 202. Circulara nr. 13, din 9 aprilie 1914, a prefectului de poliţie din Paris.

reprezentaţiile de violenţă şi dezmăţ aflate pe afişele teatrelor de bâlci[97]. Pe de altă parte însă, este vorba de justificarea sancţiunii morale, conferindu-se doar corpului de inspecţie medicală dreptul de observare legală a spectacolului anomaliilor corporale. Astfel, negustorii de bâlci care au crezut că pot să-şi încadreze atracţiile în aria ştiinţelor anatomice se vor trezi luaţi în vizorul legii: printr-o hotărâre a primarului oraşului Lyon, din aprilie 1920, în afară de un ordin de reamintire devenit ceva de rutină în interzicerea apariţiilor curiozităţilor naturale, se instaurează obligaţia unei vizite medicale prealabile în muzeele de anatomie.

> Aceste muzee, înainte de a fi deschise, vor fi vizitate de medici delegaţi de către administraţia municipală care vor avea dreptul, în funcţie de natura exponatelor prezentate publicului, să le retragă pe cele care nu au un caracter ştiinţific sau să le rezerve pentru a fi arătate doar adulţilor, cărora le va fi determinată vârsta, precum şi acele obiecte care nu vor putea fi lăsate, fără inconveniente, la vederea anumitor categorii de public[98].

Observarea medicală va domina sfera expunerii corpului anormal, fără ca nimeni altcineva să mai aibă dreptul la acest lucru. Începând cu perioada de sfârşit a secolului al XIX-lea, deja aceasta se aventurase până dincolo de limitele admise ale cunoaşterii pentru a schiţa o istorie romanţată a diformităţii[99]. Acum se va decide ceea ce poate fi sau nu văzut. Poporul care va merge la bâlci va fi departajat, determinându-se, în funcţie de vârstă şi de sex, riscurile legate de frecventarea acestor *entre-sorts*. Puterea medicinei se extinde fără încetare. Deoarece, momentul în care s-au făcut auzite vocile care condamnau spectacolele cu monştri umani coincide cu cel în care s-au creat noi forme de clasificări de natură psihiatrică care au ca obiect privirea: anii 1880 reprezintă perioada în care au fost denumite şi au fost descrise perversiunile, iar dintre acestea „impulsurile parţiale", întemeiate pe „erotismul

[97] AML, 1273 WP 027. Supravegherea serbărilor de bâlci. Interdicţia pusă de primarul din Lyon la 19 aprilie 1920 în ceea ce priveşte spectacolele de bâlci.

[98] *Ibidem*.

[99] Jean-Martin Charcot şi Paul Richer, *Les Difformes et les Malades dans l'art*; Lecrosnier & Babé, Paris, 1889.

actului privirii", *voyeurismul* şi exhibiţionismul. Faptul că s-a recurs la intervenţia medicinei, în cadrul dispozitivelor juridice şi administrative de control al culturii vizuale, va determina extinderea ariei anomaliilor *de la obiecte la subiecte*, de la diformităţile expuse la observarea acestora, de la impulsul curiozităţii la calificarea psihologică a celui care se lasă pradă acesteia. Curiozitatea faţă de monştri umani, atunci când este manifestată în afara sferei medicale, este considerată de acum vicioasă, nesănătoasă, perversă: o infracţiune sancţionată de lege şi, în acelaşi timp, o deviere psihologică în raport cu norma.

Pentru a concluziona, putem sublinia că, dimpotrivă, genealogia refulării de ordin legal şi medical a exhibiţiei anormalului ne permite să observăm că tocmai în acest principiu de clasificare psihopatologică a perversiunilor există tentaţia unei idei de transformare într-un proces juridic a actului privirii. Aceasta se revendică mai degrabă de la temerile politice şi sociale suscitate de spectacolul anormalului sau frica faţă de degenerare decât din logica unei simple nevoi de cunoaştere medicală[100]. Trebuie să fim uimiţi în faţa unei astfel de confuzii? Charles Lasègue, autorul primului mare tratat medico-legal consacrat exhibiţionismului, din 1877, a fost şi primul medic-şef al secţiei de „infirmerie specială", a Poliţiei din Paris.

4. Inventarea handicapului

Interzis de către poliţia spectacolelor sau întrajutorat din mila publică, monstrul va ieşi puţin câte puţin din sfera distracţiilor populare. Percepţia diformităţii umane, mult timp identificată cu figura monstrului, tinde să se fragmenteze: corpul infirmului se disociază progresiv de corpul monstrului şi devine obiectul preocupărilor medicale orientate către recuperarea lui.

[100] La acest punct a se vedea Robert A. Nye, „The medical origin of sexual fetishism", în Emily Apter şi William Pietz (coord.), *Fetishism as Cultural Discourse*, op. cit., pp. 13-30; de asemenea Jann Matlock, „Masquerading women, pathologized men. Cross-dressing, fetishism and the theory of perversion, 1882–1935", *ibidem*, pp. 31–61. Mai general, Robert A. Nye, *Crime, Madness and Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton University Press, Princeton, 1984. Şi sinteza lui Alain Corbin, „Risques et dommages de la visibilité du corps", *Histoire du corps*, op. cit., vol. II, pp. 206-210.

Lansat pe la sfârşitul secolului al XVIII-lea, în cadrul medicinei din perioada iluministă preocupată de surzi şi de orbi, acest proiect consacrat infirmităţii fizice se va desfăşura şi pe parcursul secolului al XIX-lea, multiplicându-şi instituţiile şi tehnicile ortopedice, favorizând reintegrarea lor prin muncă, secularizarea şi etatizarea asistenţei celor care sunt loviţi de aceste nenorociri[101]. Rezultatul va fi legea din 14 iulie 1905 care prevede forme de ajutorare a celor „atinşi de o infirmitate sau de o boală recunoscută a fi incurabilă". Este strâns legat de dezvoltarea unui egalitarism democratic care va trece de acum la reducerea formelor de excludere mult timp considerate a fi irremediabile, deoarece erau percepute ca o consecinţă a inegalităţilor „naturale" dintre corpurile umane.

Totuşi, abia după Primul Război Mondial, recunoaşterea infirmităţii va fi din ce în ce mai prezentă în planul normei sociale de percepţie a corpului. Revenirea în societatea civilă a mulţimilor de mutilaţi, experienţa generalizată a amputării, spectacolul corpului dezmembrat şi vederea cotidiană a cadavrelor, profunzimea traumelor şi suferinţa psihică vor insufla ideea de vulnerabilitate a corpului în centrul culturii perceptive[102]. Masa de mutilaţi ai războiului vine să se alăture mulţimii de infirmi care au suferit accidente la locul de muncă, pentru care prin legea din 9 aprilie 1898 a fost organizat un sistem de protejare: atât într-un caz, cât şi în celălalt, se va dezvolta un gen de discurs de asistenţă care impune o reparaţie, recunoaşterea unei responsabilităţi şi a unei solidarităţi colective şi se recurge la ajutorul statului[103] a cărui

[101] În ceea ce priveşte acest ansamblu de puncte, a se vedea Henri-Jacques Stiker, „Nouvelle perception du corps infirme", art. citat, pp. 279–298.

[102] La acest punct, a se vedea aici chiar contribuţia lui Stéphane Audoin-Rouzeau, partea a treia, capitolul 1, precum şi ansamblul referinţelor bibliografice cuprinse aici.

[103] În ceea ce priveşte acest ansamblu de puncte, ca şi tot ceea ce înseamnă infirmitate şi handicap, prezentul text se datorează muncii de pionierat a lui Henri-Jacques Stiker (*Corps infirmes et sociétés* [1982], Dunod, Paris, 1997). Perspectiva sa se înscrie în cea a unei istorii a handicapului, care a fost ilustrată în Franţa în special de lucrările sale şi de cele ale Zinei Weygand. Se dezvoltă de asemenea în lumea anglo-saxonă un important curent de *disability studies*, unde se vor găsi temele şi unii dintre actorii principali repertoriaţi în Gary L. Albrecht, Katherine D. Seelman şi Michael Bury (coord.), *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks (Calif.) şi Londres, Sage, 2001.

implicare devine din ce în ce mai serioasă în perioada anilor 1920 printr-un ansamblu de măsuri de integrare, de reclasare şi de reeducare[104]. Dizabilitatea corporală va intra într-o zonă de culpabilitate şi obligaţie morală, într-o cultură medicală şi socială a compensaţiei. Societatea îşi recunoaşte datoria faţă de cel care a plătit tribut cu trupul său prin înlocuirea cu proteză a membrului amputat şi reintegrarea socială prin recâştigarea locului pierdut. În secolul al XIX-lea, apare distincţia dintre monstru şi infirm şi sunt puse bazele reeducării celui din urmă. În perioada interbelică, ideea de mutilat va fi înlocuită cu cea de infirm, iar invaliditatea nu va mai fi considerată decât „o insuficienţă care trebuie compensată, o slăbiciune care trebuie să dispară. Recunoaşterea acestei schimbări va însemna luarea în considerare a uneia din funcţiile noului limbaj, cel al «handicapului». Această noţiune generală se va extinde asupra tuturor persoanelor cu handicap şi asupra oricărei forme de handicap. În anii 1920 are loc o răsturnare a ordinii şi o logică nouă va fi instaurată"[105].

Vom studia modul în care această logică va fi propagată fără a întâmpina nici un fel de rezistenţă după cel de-al Doilea Război Mondial. Începând cu anii 1920, ea provoacă însă efecte sensibile în sfera divertismentului de masă. Astfel, oamenii vor învăţa să recunoască în diformitatea umană o deficienţă care trebuie compensată şi, uneori, să recunoască faptul că monstrul poate deveni un semen al lor. *Voyeurismul* nu se mai poate manifesta de acum înainte cu acea cruzime inocentă şi cu acea indiferenţă ludică care până mai ieri îi erau familiare. Astfel, cărţile poştale cu ciudăţenii umane vor circula din ce în ce mai rar în anii 1920 şi aproape că devin amintire în anii 1930; doar la sat şi doar în ceea ce priveşte trupele de pitici nu se va renunţa

[104] Crearea Oficiului naţional al oamenilor mutilaţi în război (2 martie 1916), legea despre reeducarea profesională a oamenilor mutilaţi şi a veteranilor de război (2 ianuarie 1918), legea despre ajutorul reconversiei profesionale (martie 1919, aprilie 1924), legea care autorizează intrarea oamenilor mutilaţi din câmpul muncii în şcolile de reeducare a oamenilor mutilaţi de după război (5 mai 1924, 14 mai 1930)... Dezvoltări asemănătoare apar de altfel în Europa şi în America de Nord, de exemplu, fundaţia Crucea Roşie, în Statele Unite în 1917 a Institutului pentru oameni invalizi şi inapţi.

[105] Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes...*, *op. cit.*, p. 128.

pentru nimic la adunările periodice şi la succesul popular de care acestea se bucură, până în perioada celui de-al Doilea Război Mondial[106]. Cultura vizuală a *freak shows*-urilor nu va dispărea, în special în America, unde, în absenţa unei confruntări masive cu ororile corporale, dezvoltarea sa a cunoscut mult mai puţine piedici. Acest lucru nu se întâmplă şi în cazul Europei, unde este nevoie de inventarea unor forme de compromis între logica spectaculară a exhibiţiei anormalului şi exigenţele morale ale compasiunii protectoare. Se poate observa astfel cum pe cărţile poştale apar în mod bizar infirmităţi „complementare": orbi şi paralitici, „uniţi în nefericirea lor" sau „victime ale datoriei", străbat drumurile Franţei în ciudate peripluri care au parte de puneri în scenă asemenea *freak show*-urilor, luând calea unor peregrinări laborioase a renaşterii, a comuniunii şi a pelerinajului.

În acest fel se pare că ştiinţa a repus monstrul în drepturile sale, în sfera umanităţii biologice, prin drept i-a fost recunoscută personalitatea juridică, iar generalizarea compasiunii urmată îndeaproape de dezvoltarea unui cadru medical cu rol reparator şi de protejare a înfăptuit actul de reintegrare în comunitatea oamenilor a celor care fuseseră multă vreme excluşi. Fără îndoială, putem să acceptăm în linii mari această istorie a umanităţii monştrilor. Cu toate că ea a fost de fapt mult mai ambiguă, adeseori mai sumbră, câteodată tragică.

5. *Piticii de la Auschwitz*

Începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea şi până prin anii 1940, atât în Europa cât şi în America, se dezvoltă eugenismul. Termenul apare în 1883 pe fondul temerilor deja evocate aici, legate de „degenerescenţă". Rasa pare a fi în pericol: pierderile care au loc în rândurile populaţiei, de ordin calitativ şi cantitativ, degradarea speciei umane, ramolirea corpului, pierderea

[106] Înaintea celui de-al Doilea Război Mondial, în jur de 1500 de pitici trăiau în Europa din industria spectacolului. Numărul impresarilor era de 71. Printre aceştia, Léo Singer, unul dintre cei mai prosperi, folosea 25 de agenţi care scotoceau oraşele şi satele Europei centrale în căutarea liliputanilor (Yehuda Koven şi Eilat Negev, *Nous étions des géants. Incroyable survie d'une famille juive de lilliputiens*, Payot-Rivages, Paris, 2004, p. 46).

energiilor. Astfel, în Franţa, atunci când se consideră că trebuie găsite cauzele dezastrului militar şi ruinării naţionale din 1870, în enumerarea diformităţilor corpului[107] vor fi cuprinse atât înmulţirea „avariaţilor" şi a „degeneraţilor", cât şi proliferarea tarelor datorate semnelor morbide ale tuberculozei, ale sifilisului şi ale alcoolismului. Francis Galton, fondatorul său, consideră eugenismul drept un mijloc de control al factorilor „care pot să ridice sau să scadă calitatea rasei generaţiilor viitoare" şi arată că discipolul său Karl Pearson are meritul de a-l fi rezumat printr-o formulă de o brutală simplitate: „Să ne debarasăm de indezirabili şi să înmulţim dezirabilii." Moştenitorul lui Darwin nu va rămâne fără concurenţi sau adepţi zeloşi în Franţa, gata să denunţe ameninţările josnice ale metisajului şi dezastruoasele consecinţe ale egalitarismului democratic. Programul medical şi politic al lui Charles Binet-Sanglé, al lui Charles Richet sau al lui Alexis Carrel[108] stigmatizează grija exagerată faţă de cei slabi şi nu aprobă asistenţa medicală acordată pe nedrept debililor şi infirmilor.

Viciul civilizaţiei noastre, aminteşte Charles Richet, este faptul că a ignorat şi chiar a contracarat „sfânta lege" a inegalităţii dintre indivizi şi lupta pentru viaţă care e înscrisă în legea firii.

> Cei care mor merită să moară [...], inferioritatea lor explică, justifică şi legitimează distrugerea lor. De asemenea, în societatea noastră, cei mai inteligenţi, cei mai viguroşi, cei mai curajoşi trebuie să-i întreacă pe cei blegi, efeminaţi şi proşti [...]. Or, civilizaţiile noastre sunt adevărate comori de bunăvoinţă pentru mediocri, protejează bolnavii, fricoşii, suferinzii, infirmii şi îi îngrijeşte pe cei slabi, urâţi şi cretini[109].

[107] Astfel, listele de „degeneraţi-tip" în 1882: „microcefali, pitici, alcoolici confirmaţi, idioţi, criptorhizi, cretini, guşaţi, paludieni, epileptici, scrofuloşi confirmaţi, bolnavi de tuberculoză, rahitici" (Eugène Dally, „Dégénérescence [biologie anthropologique]", în A. Dechambre [coord.], *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, vol. XXVI, G. Masson, P. Asselin, Paris, 1882, p. 225; citat de Anne Carol, *Histoire de l'eugénisme en France. Les médecins et la procréation, XIX–XX-e siècle*, Ed. Seuil, Paris, 1995. Paginile despre eugenismul în Franţa sunt inspirate din această lucrare).

[108] Charles Binet-Sanglé, *Le Haras humain*, Albin Michel, Paris, 1918; Charles Richet, *La Sélection humaine*, Alcan, Paris, 1912; Alexis Carrel, *L'Homme, cet inconnu*, Plon, Paris, 1935.

[109] Charles Richet, *L'Homme stupide*, Flammarion, Paris, 1918, p. 58.

Alexis Carrel adaugă:

> Mulţi indivizi inferiori au fost ţinuţi în viaţă datorită igienei şi medicinei. Înmulţirea lor a fost păguboasă pentru rasă. Există doar o singură cale de a-i împiedica pe cei slabi să predomine în mod dezastruos. Să-i înmulţim pe cei puternici[110].

Medicii, biologii şi antropologii neomalthusieni care, între cele două războaie, s-au regăsit într-un astfel de program au reinventat teratologia. Apar noi monştri, cresc şi se înmulţesc în lucrările lui Charles Richet: tabelul cu anomalii şi degenerări corporale reia la rândul său, fără intenţie, fostele categorii ale monstruozităţii „în exces" şi „în lipsă"[111], pe care le alătură simptomelor morbide ale eredosifilisului, le amestecă cu formele extreme de anerație și nebunie, le identifică cu actele criminale. Se ştie că în Franţa, în general, corpul medical a venit în întâmpinare cu un număr de măsuri de rezistenţă etice, politice şi religioase în aplicarea programului cu valenţă dublă al eugenismului. „Pozitiv": încurajează selecţia şi creşterea elementelor rasiale sănătoase. „Negativ": combate „otrăvirea sângelui" prin segregarea sexuală şi sterilizarea maselor.

De la începutul secolului XX şi până în anii 1940, au fost promulgate şi aplicate legi care au prevăzut sterilizarea indivizilor cu anomalii genetice în unele state americane, în Canada, Elveţia şi Danemarca[112]. Este evaluată

[110] Alexis Carrel, *L'Homme, cet inconnu*, *op. cit.*, p. 359.

[111] Anne Carol, *Histoire de l'eugénisme*, *op. cit.*, pp. 149–150.

[112] Astfel, numărul sterilizărilor este evaluat la 47.000 de persoane atinse de maladii diverse sau de infirmitate mentală, statistici realizate între 1907 şi 1949 în Statele Unite, şi favorizate de dreptul recunoscut al practicilor în 1927 de Curtea supremă (Buck *versus* Bell); asupra acestui punct, a se vedea Philip R. Reilly, *The Surgical Solution. A history of Involuntary Sterilization in the US*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991. Despre istoria generală a eugenismului şi a eugenismului nazist în particular, a se vedea într-o literatură foarte bogată, Robert Proctor, *Racial Hygiene. Medicine under the Nazis*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1988; Paul Weindling, *Health, Race and German Politics between National Unification and Nazism, 1870–1945*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989; William H. Schneider, *Quality and Quantity. The Quest for Biological Regeneration in 20 Century France*, Cambridge University Press, Cambridge,1990; Elazar Barkan, *The Retreat of Scientific Racism. Changing Concepts of Race in Britain and the US between the World Wars*, Cambridge University Press, Cambridge,

populaţia care ar trebui sterilizată. Problema este dezbătută în Anglia şi în ţările scandinave. Eugenismul de excludere va cunoaşte un recul în anii 1930. Însă, în Germania, în iulie 1933, legea prevede sterilizarea celui care „este susceptibil, într-un grad mare de probabilitate, ca progenitura sa să fie atinsă de grave tare ereditare, fie fizice, fie intelectuale"[113]. Începând cu 1934 pot fi inventariate mai mult de 50.000 de cazuri de aplicare a acestei legi, care, în acelaşi an, se va extinde în rândul criminalilor, nebunilor, celor săraci cu duhul, fiinţelor infirme şi diforme: exterminările preventive vor fi un preludiu la soluţia finală[114].

În 1868, în satul Rozavlea din Transilvania, într-o familie de evrei se naşte un copil pitic. Shimshon Eizik Ovitz era suferind de pseudoachondroplazie, o formă de nanism care afectează creşterea membrelor[115]. El va deveni rabin misionar şi va lua în căsătorie o femeie de talie normală care îi va dărui zece copii. Şapte dintre ei au moştenit caracteristicile genetice ale tatălui său, ceea ce a făcut ca familia Ovitz să fie cea mai mare familie de pitici înregistrată vreodată. La moartea părintelui lor, copiii, muzicieni emeriţi, au format o trupă „liliputană". Grupul „Jazz Band of Lilliput" avea renume şi a cunoscut un succes considerabil în anii 1930 în România, Ungaria şi Cehoslovacia. Programul lor a devenit un clasic al teratologiei burleşti, atât de mult gustate în acea epocă.

În 1940, Transilvania a trecut sub autoritatea maghiară şi sub controlul celui de-al III-lea Reich ale cărui legi rasiale au fost imediat aplicate. Retraşi

1992; Aly Götz, Peter Chroust şi Christian Pross, *Cleansing the Fatherland. Nazi Medicine and Racial Hygiene*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994; Édouard Conte şi Cornelia Essner, *La Quête de la race. Une anthropologie du nazisme*, Hachette, Paris, 1995; Daniel J. Kevles, *Au nom de l'eugénisme. Génétique et politique dans le monde anglo-saxon*, PUF, Paris, 1995 [1 édition américaine, 1985]; André Pichot, *La Société pure. De Darwin à Hitler*, Flammarion, Paris, 2000; Philippe Burrin, *Ressentiment et apocalypse. Essai sur l'antisémitisme nazi*, Éd. du Seuil, Paris, 2004; Gretchen E. Schafft, *From Racism to Genocide. Antropology in the Third Reich*, University of Illinois Press, Urbana, 2004.

[113] Anne Carol, *Histoire de l'eugénisme*, *op. cit.*, p. 177. Se ştie prea puţin că legea nazistă a fost concepută după modelul programului Statului California.

[114] Se estimează la 400.000 numărul cetăţenilor germani cărora li s-a aplicat această lege.

[115] A se vedea Armand-Marie Leroi, *Les Mutants*, *op. cit.*, p. 149.

în satul lor natal, membrii familiei Ovitz au fost ridicaţi şi trimişi la Auschwitz, unde au ajuns în noaptea dintre 18 şi 19 august 1944. Tot atunci, doctorul Mengele a fost anunţat de venirea lor şi i-a întâmpinat pe peron; după declaraţiile unor martori, foarte asemănătoare între ele, atunci când i-a văzut, a exclamat: „Acum am de lucru pentru douăzeci de ani."[116] Auschwitz a fost cel mai mare laborator de genetică din lume, aprovizionat constant cu cobai umani, Mengele fiind directorul său. Obsedat de ereditate şi rasă, fascinat de modul de transmitere a diformităţii corporale, el va selecta la sosire, pe loc, gemenii[117] şi piticii – „iepurii", în argoul lagărului – şi va realiza experimente medicale atât de dureroase, încât niciodată nu vor putea fi explicate de către cineva, poate doar absurdul ştiinţific. Resturile lor vor întregi colecţia de patologie rasială şi de biologie ereditară a Institutului de antropologie, de genetică umană şi de eugenism patronat de împăratul Guillaume:

> Am introdus corpurile invalizilor şi ale piticilor într-o soluţie de clorură de calciu, i-am fiert în cuve pentru ca scheletele aranjate la mare artă să poată intra în muzeele celui de-al III-lea Reich, acolo unde trebuie să servească generaţiilor viitoare, cărora li se va dovedi necesitatea de exterminare a „raselor inferioare"[118].

Membrii familiei Ovitz au supravieţuit, în ciuda torturilor la care au fost supuşi în perioada experimentelor. Probabil că numărul mare de anomalii pe care le aveau a reprezentat subiecte de experienţă de neînlocuit pentru „genetica" nazistă. Familia Ovitz era destinată exterminării prin faptul că membrii săi erau evrei; însă, condiţia supravieţuirii lor a constat în faptul că erau pitici. Acesta este unul dintre macabrele paradoxuri de la Auschwitz: sâmburele de umanitate care mijeşte în fiinţă o condamnă fără drept de apel şi poate că tot ceea ce are mai monstruos în ea o salvează. Astfel va

[116] Despre Mengele şi Ovitz la Auschwitz, a se vedea Ernst Klee, *La Médecine nazie et ses victimes*, Solin-Actes Sud, Arles, 1998, pp. 325–356; Armand-Marie Leroi, *Le Mutants*, *op. cit.*, pp. 147–153; Yehuda Koren şi Eilat Negev, *Nous étions des géants*, *op. cit.*

[117] Numărul de cupluri de gemeni care seamănă ajunge la 350. Au rămas 72 după evacuare (Ernst Klee, *La Médecine nazie et ses victimes*, *op. cit.*, p. 354).

[118] Mărturia lui Miklos Nyiszli, asistentul lui Mengele, responsabil cu disecţiile (*Ibidem*, p. 349).

populaţia care ar trebui sterilizată. Problema este dezbătută în Anglia şi în ţările scandinave. Eugenismul de excludere va cunoaşte un recul în anii 1930. Însă, în Germania, în iulie 1933, legea prevede sterilizarea celui care „este susceptibil, într-un grad mare de probabilitate, ca progenitura sa să fie atinsă de grave tare ereditare, fie fizice, fie intelectuale“[113]. Începând cu 1934 pot fi inventariate mai mult de 50.000 de cazuri de aplicare a acestei legi, care, în acelaşi an, se va extinde în rândul criminalilor, nebunilor, celor săraci cu duhul, fiinţelor infirme şi diforme: exterminările preventive vor fi un preludiu la soluţia finală[114].

În 1868, în satul Rozavlea din Transilvania, într-o familie de evrei se naşte un copil pitic. Shimshon Eizik Ovitz era suferind de pseudoachondroplazie, o formă de nanism care afectează creşterea membrelor[115]. El va deveni rabin misionar şi va lua în căsătorie o femeie de talie normală care îi va dărui zece copii. Şapte dintre ei au moştenit caracteristicile genetice ale tatălui său, ceea ce a făcut ca familia Ovitz să fie cea mai mare familie de pitici înregistrată vreodată. La moartea părintelui lor, copiii, muzicieni emeriţi, au format o trupă „liliputană“. Grupul „Jazz Band of Lilliput“ avea renume şi a cunoscut un succes considerabil în anii 1930 în România, Ungaria şi Cehoslovacia. Programul lor a devenit un clasic al teratologiei burleşti, atât de mult gustate în acea epocă.

În 1940, Transilvania a trecut sub autoritatea maghiară şi sub controlul celui de-al III-lea Reich ale cărui legi rasiale au fost imediat aplicate. Retraşi

1992; Aly Götz, Peter Chroust şi Christian Pross, *Cleansing the Fatherland. Nazi Medicine and Racial Hygiene*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994; Édouard Conte şi Cornelia Essner, *La Quête de la race. Une anthropologie du nazisme*, Hachette, Paris, 1995; Daniel J. Kevles, *Au nom de l'eugénisme. Génétique et politique dans le monde anglo-saxon*, PUF, Paris, 1995 [1 édition américaine, 1985]; André Pichot, *La Société pure. De Darwin à Hitler*, Flammarion, Paris, 2000; Philippe Burrin, *Ressentiment et apocalypse. Essai sur l'antisémitisme nazi*, Éd. du Seuil, Paris, 2004; Gretchen E. Schafft, *From Racism to Genocide. Anthropology in the Third Reich*, University of Illinois Press, Urbana, 2004.

[113] Anne Carol, *Histoire de l'eugénisme*, op. cit., p. 177. Se ştie prea puţin că legea nazistă a fost concepută după modelul programului Statului California.

[114] Se estimează la 400.000 numărul cetăţenilor germani cărora li s-a aplicat această lege.

[115] A se vedea Armand-Marie Leroi, *Les Mutants*, op. cit., p. 149.

în satul lor natal, membrii familiei Ovitz au fost ridicaţi şi trimişi la Auschwitz, unde au ajuns în noaptea dintre 18 şi 19 august 1944. Tot atunci, doctorul Mengele a fost anunţat de venirea lor şi i-a întâmpinat pe peron; după declaraţiile unor martori, foarte asemănătoare între ele, atunci când i-a văzut, a exclamat: „Acum am de lucru pentru douăzeci de ani.“[116] Auschwitz a fost cel mai mare laborator de genetică din lume, aprovizionat constant cu cobai umani, Mengele fiind directorul său. Obsedat de ereditate şi rasă, fascinat de modul de transmitere a diformităţii corporale, el va selecta la sosire, pe loc, gemenii[117] şi piticii – „iepurii“, în argoul lagărului – şi va realiza experimente medicale atât de dureroase, încât niciodată nu vor putea fi explicate de către cineva, poate doar absurdul ştiinţific. Resturile lor vor întregi colecţia de patologie rasială şi de biologie ereditară a Institutului de antropologie, de genetică umană şi de eugenism patronat de împăratul Guillaume:

> Am introdus corpurile invalizilor şi ale piticilor într-o soluţie de clorură de calciu, i-am fiert în cuve pentru ca scheletele aranjate la mare artă să poată intra în muzeele celui de-al III-lea Reich, acolo unde trebuie să servească generaţiilor viitoare, cărora li se va dovedi necesitatea de exterminare a „raselor inferioare“[118].

Membrii familiei Ovitz au supravieţuit, în ciuda torturilor la care au fost supuşi în perioada experimentelor. Probabil că numărul mare de anomalii pe care le aveau a reprezentat subiecte de experienţă de neînlocuit pentru „genetica“ nazistă. Familia Ovitz era destinată exterminării prin faptul că membrii săi erau evrei; însă, condiţia supravieţuirii lor a constat în faptul că erau pitici. Acesta este unul dintre macabrele paradoxuri de la Auschwitz: sâmburele de umanitate care mişeşte în fiinţă o condamnă fără drept de apel şi poate că tot ceea ce are mai monstruos în ea o salvează. Astfel va

[116] Despre Mengele şi Ovitz la Auschwitz, a se vedea Ernst Klee, *La Médecine nazie et ses victimes*, Solin-Actes Sud, Arles, 1998, pp. 325-356; Armand-Marie Leroi, *Le Mutants*, op. cit., pp. 147-153; Yehuda Koren şi Eilat Negev, *Nous étions des géants*, op. cit.

[117] Numărul de cupluri de gemeni care seamănă ajunge la 350. Au rămas 72 după evacuare (Ernst Klee, *La Médecine nazie et ses victimes*, op. cit., p. 354).

[118] Mărturia lui Miklos Nyiszli, asistentul lui Mengele, responsabil cu disecţiile (*Ibidem*, p. 348).

reuşi să supravieţuiască şi Elias Lindzin, cu numărul de matricolă 141565, un pitic atins de demenţă şi cu o putere animalică, ce îl va întâlni pe Primo Levi: a bănuit că e posibil să fi fost chiar fericit[119].

Familia Ovitz şi-a reluat după război numărul muzical, cu un nume diferit de această dată: *Totentanz*, dansul morţilor. Doctorul Mengele s-a stins netulburat pe o plajă braziliană în anul 1979.

IV. Monstruozităţi, handicapuri, diferenţe

Exhibiţia monştrilor umani va lua sfârşit puţin după cel de-al Doilea Război Mondial. Deşi în acest moment cauzele dispariţiei au devenit mai clare, efectele rămân totuşi paradoxale: spectacolul şi comerţul cu monştri nu puteau prospera cu adevărat decât dacă era slăbită, chiar eliminată, legătura de identificare a spectatorului cu subiectul exhibiţiei. Doar din momentul în care monstruozitatea a fost percepută ca fiind umană, adică momentul în care spectatorul de *entre-sort* a putut recunoaşte un semen al său în diformitatea corpului expus, spectacolul a devenit eminamente problematic. Răsturnarea istorică ambiguă şi complexă a ideii de monstruozitate, de la alteritate la identitate, care s-a dezvoltat pe parcursul secolului al XIX-lea şi a fost propagată şi în prima jumătate a secolului următor, condamnă la abandon dispozitivele tradiţionale ale exhibiţionismului anormalului. Însă spectacolul monstruozităţii a fost întemeiat pe o bază antropologică mult prea veche şi răspunde unei necesităţi psihologice mult prea profunde pentru a putea să dispară atât de uşor. Totuşi, nu va putea continua pe parcursul secolului XX decât cu această condiţie instaurată între spectatorul interesat de diformitatea umană şi obiectul curiozităţii sale, cea a multiplelor distanţări. Tocmai la istoria acestor forme de distanţare de ordin psihologic, tehnologic şi social apărute pe parcursul secolului în zona spectacolului monstruozităţii – şi cea a paradoxurilor rezultate de aici – dorim să ne referim în concluzie. Trebuie să începem cu ideea de modificare a gustului şi

[119] Primo Levi, *Si c'est un homme*, Juilliard / Presses-Poket, Paris, 1987, pp. 102–105 [prima ediţie în italiană, *Se questo è un uomo*, 1947].

a compoziţiei publicului pe care o putem repera, la începutul secolului, în acţiunile multiple de dezafectare a *entre-sort*-urilor.

1. Sfârşitul entre-sort-*urilor*

Citind cronicile spectacolelor de bâlci din acea perioadă, ne putem da seama că are loc un declin al acestor programe, datorat unui sentiment de uzură şi denaturare a corpurilor expuse. La sărbătoarea din Neuilly, în 1910, pot fi văzute „trei femei cu chipuri obosite, cu trupuri descărnate, îmbrăcate în costum de luptătoare“[120]. Alături, ne sunt prezentate ciudăţenii umane şi „tablouri vii“: o bătrână îmbrăcată în negru se chirceşte în spatele unei cutii. Pe scenă face paradă un cocoşat îndoit. Cât despre „frumuseţile greceşti“: „sunt nişte biete fete obosite, trase la faţă, prost machiate […], cu privirea fixă, bleagă şi tâmpă“[121]. Percepţia asupra locurilor comune tradiţionale de divertisment popular nu mai formează, între cele două războaie, decât o amplă necrologie cu imaginea fenomenelor vii în care apare defilând un cortegiu de actori obosiţi şi patetici. Periodic, presa revine, vorbind despre sfârşitul mizerabil al curiozităţilor umane şi al vechilor saltimbanci.

Aceste observaţii reflectă, fără îndoială, judecăţile de ordin social ale celor care le emit. Asistăm astfel la o departajare a oamenilor din public, pe care, până mai ieri, curiozitatea împărtăşită, manifestată faţă de ciudăţeniile din barăci, îi adunase laolaltă atât de mult timp. „Neuilly, care până atunci oferea parizienilor una din puţinele sărbători considerate a nu fi de prost gust, este invadată de oameni de cea mai joasă speţă.“[122] „Oamenii cumsecade“, mica burghezie elitistă şi oamenii gătiţi de duminică „au lăsat locul unei şlehte de nimic, în care predomină oamenii fără ocupaţie[123]“. În rândurile cronicarilor de *entre-sort*-uri, din ce în ce mai mult este lăsată să se întrevadă o schimbare de perspectivă: aproape insesizabil, privirea lor se întoarce de la scenă în direcţia publicului. Strategie clasică a exerciţiului

[120] „À la fête de Neuilly“, *Commoedia*, 15 iunie 1910.
[121] *Ibidem*.
[122] *Comoedia*, 5 aprilie 1920.
[123] *Ibidem*.

de demarcare în aria spectacolului privirii: „bunul gust" îl obligă pe cel care observă la o anumită distanţare. El are nevoie, dacă vrea să se bucure de divertismentul popular, să se extragă de la sine, în mod fictiv, pentru a se putea distinge, din marea masă a spectatorilor. Mirosul, mizeria, zgomotul mulţimii devin obiecte de spectacol, la fel ca şi ciudăţeniile anatomice cocoţate pe scenele de bâlci. Rezultatul unui proces de refulare socială a „vulgarităţii" în numele unui „gust", care va desăvârşi dispozitivul de control al culturii populare a divertismentului, ale cărui începuturi se fac remarcate încă din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea: „Am plătit şase bani la intrare ca să fiu printre primii. Baraca este aproape plină [...]. M-am aşezat într-un colţ: cu un ochi urmăresc spectacolul, iar cu celălalt sunt atent în sală."[124]

Asistăm astfel, după cel de-al Doilea Război Mondial, la o răsturnare de situaţie în ceea ce priveşte cultura vizuală a divertismentului. Spectacolele de bâlci îşi închid porţile unul câte unul, *entre-sort*-urile vor fi rând pe rând părăsite de locatarii lor, spectatorii vor fi din ce în ce mai rari. Această schimbare a gustului pentru spectacolul vizual va concorda cu o evoluţie economică a divertismentelor populare: bâlciurile vor fi industrializate cu preţul unor transformări fără precedent. Numărul negustorilor de bâlci prezenţi la Trône este divizat, în mod constant, în aproximativ patru, între 1880 şi 1900[125], pe măsură ce mecanizarea şi electrificarea parcurilor de distracţii invadează locurile unde se desfăşoară aceste serbări. Iar sursa plăcerii de a percepe corpul cunoaşte, de asemenea, o schimbare: oamenii vin mai puţin pe bulevardul Vincennes pentru a-şi satisface prin ceea ce văd impulsurile curiozităţii ca spectator imobil, ci mai degrabă pentru a simţi senzaţia vitezei, a ameţelii datorate căderii, a şocurilor datorate coliziunilor: „Eşti aşa de tare scuturat în butoaiele astea pe roţi, încât de fiecare dată, când eşti trântit, ochii stau să-ţi iasă din orbite. E-o plăcere, ce mai! Violenţă şi distracţie! Un întreg evantai de plăceri!"[126]

[124] Léo Clarétie, în *Revue générale, littéraire, poétique et artistique*, nr. 92, din 1 septembrie 1877, p. 379.

[125] De la 2424 în 1880 la 667 în 1899. APP. DB 202: recensământ efectuat în 1900 de către Gréard, încărcat de control în târguri la prefectura poliţiei.

[126] Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Denoël-Steele, Paris, 1932, p. 590. Carusel pe bază de vapori şi tobogane încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea,

Suntem martorii sfârşitului exhibiţiei anormalului, în formele care au dominat sfera spectacolelor celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, până la începutul anilor 1930. „Grădinile zoologice umane" dispar către 1931–1932, muzeul de anatomie al „doctorului" Spitzner efectuează ultimul turneu în 1939. Din cele o sută unu bâlciuri de anvergură de obicei prezente de sărbătoarea Saint-Cloud, în 1920 nu mai rămân decât vreo două *entre-sorts*-uri şi un muzeu de anatomie, pierdute în mulţimea de manejuri, jocuri de tir, tarabe cu dulciuri şi lozuri în plic[127]. În Lyon, la diferite sărbători patronale, între 1935 şi 1938, încă mai au loc, în medie anuală, patruzeci de spectacole cu ciudăţenii vii, patruzeci şi trei între 1939 şi 1942, două sau trei din 1943 în 1947[128]. După care li se pierde urma. Practic, de atunci nu mai există nici o cerere de permis pentru astfel de exhibiţii, cu excepţia unui inevitabil program al unui cuplu de pitici, în 1944[129], şi între anii 1950 şi 1960, cel al unei „femei bicefale", oarecum mai bizar, provenind din Belgia: în cazul acesteia s-a dovedit că unul dintre capete era din carton[130]. Iar dacă protestele riveranilor se înmulţesc şi reclamaţiile se adună pe masa autorităţilor municipale, acestea nu mai au ca obiect „nemurirea" spectacolelor, ci mai degrabă deranjarea ordinii publice a oraşului cu ocazia acestor sărbători populare: zgomotul „megafoanelor care urlă în noapte", mirosul insuportabil de urină, blocarea căilor publice[131]. Spectacolele de bâlci au încetat a mai fi, în lipsa obiectului, un spaţiu de control al spectacolului privirii, devenind o problemă de circulaţie urbană, de „sănătate publică", aşa cum remarca în 1955 un medic de cartier din Croix-Rousse[132]. Autorităţile municipale îşi limitează din ce în ce mai mult numărul şi durata unor astfel de spectacole existente şi le trimit din ce în ce mai departe, în afara oraşului. La Paris, numărul de

apoi trotuare rulante, „pâinea şi cuţitul", şenile, trenuri fantome, „autodroame" şi în sfârşit automobile care se ciocnesc începând cu anii 1920 ocupă de acum înainte esenţialul activităţilor de bâlci, modifică scara senzaţiilor şi gama plăcerilor.

[127] *Paris Forain*, nr. 1, din 1 octombrie 1920.

[128] AML. 343 WP 006.

[129] AML. 1140 WP 083, dosar 20.

[130] AML. 806 WP 001, piesa 13039.

[131] AML. 806 WP 001, piese diverse.

[132] AML. 806 WP 001, piesa 5778.

spectacole de bâlci va scădea de la patruzeci la începutul anilor 1920 la treizeci în 1929. Vor fi lăsate să prolifereze odată cu euforia Eliberării, înainte de a restrânge din nou cu stricteţe numărul lor începând cu anii 1950[133]. În Lyon, în 1899, erau treizeci şi patru de sărbători patronale, douăzeci şi şase în 1934, cinci sărbători patronale şi o chermeză în 1956[134] şi încă mai puţine în 1971, atunci când primarul oraşului le propune negustorilor de bâlciuri să meargă să distreze locuitorii defavorizaţi de la periferii[135]. Spectacolul de bâlci nu mai este de acum decât o distracţie a celor săraci. „Păstrarea sărbătorilor patronale este un veritabil anacronism", se spune în concluzia unui raport municipal din 1954 prin care se cerea desfiinţarea lor[136]. Cât despre *entre-sort*-uri, acestea dispăruseră deja: ultimele bâlciuri în care s-au mai expus ciudăţenii vii, la sfârşitul anilor 1940, au consfinţit să-şi schimbe numele şi natura „industriei lor".

Această evoluţie este în concordanţă cu cea observată în patria *freak-show*-ului şi arată că aceiaşi factori se află în joc peste tot. *Dime museums*-urile, în care monştrii rămân piesa de rezistenţă şi care au dus mai departe, în inima marilor oraşe americane, moştenirea de la *Barnum*, cunosc apogeul în anii 1880 şi 1890, după care vor intra în declin începând cu primul deceniu al secolului XX, declin ce va cunoaşte un ritm alert după Primul Război Mondial. Astfel, erau nevoite să facă faţă concurenţei marilor circuri itinerante, toate defilând cu parade monstruoase, cu *carnivals* şi colecţii periodice de curiozităţi umane de-a lungul unui *midway* al Expoziţiilor universale, sau instalate cu caracter permanent în primele parcuri de atracţii amenajate, precum Coney Island, în preajma marilor oraşe. La fel ca în Europa, aceste divertismente teratologice vor suferi dezafectări majore pe parcursul anilor 1930 sau 1940, pentru ca mai apoi să fie desfiinţate definitiv după război, în ciuda câtorva forme, pe ici, pe colo, de subzistenţă reziduale[137]. Cu siguranţă monstrul nu mai are succes.

[133] *Liaison* (revista prefecturii poliţiei), 14 decembrie 1964.
[134] AML. 807 WP 002.
[135] AML. 806 WP 001. Corespondenţa primarului din Lyon din 20 iulie 1971.
[136] AML. 806 WP 001. Câteva remarci asupra modei din Lyon (2 decembrie 1954).
[137] Robert Bogdan, *Freak Show, op. cit.*, pp. 62–68.

2. *Ultimii monştri*

Sau, mai exact, el va renaşte în altă parte şi va prospera într-o altă formă. Într-o zi de octombrie 1931, scriitorul Francis Scott Fitzgerald a trecut printr-o grea experienţă, atunci când s-a dus la studiourile de la Metro Goldwyn Mayer pentru a negocia un scenariu. A intrat în cantina acestor studiouri şi a ieşit repede, cu stomacul întors pe dos[138]. Tocmai dăduse nas în nas cu trupa de actori din *Freaks*, un film pe care Irving Thalberg, unul dintre patronii de la MGM, îl comandase lui Tod Browning, simţind că în cinema va apărea „un ciclu de oroare": tot ceea ce mai exista în America, la începutul anilor 1930, din ciudăţeniile vii se instalase acolo, între două şedinţe de turnare.

Odată cu apariţia cinematografului, la începutul secolului, monştrii au părăsit *entre-sort*-urile pentru a invada ecranele. Incontestabil, bâlciurile au fost, înainte chiar de a se dezvolta, în primele decenii ale secolului XX, dispozitive cinematografice itinerante, principalul loc de metamorfoză a corpurilor monstruoase, sub semnul umbrelor şi al luminii[139]. La o analiză atentă a spectacolelor de bâlci, aceasta poate fi uşor percepută încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea: apetitul vizual al publicului se schimbă, iar curiozitatea, relicvă a exhibiţiei teratologice, cedează încet, încet, atracţiei iluziilor optice al căror număr şi diversificare vor fi în creştere. Atunci când monştrii sunt gata să se retragă din faţa privirii publicului, dispozitive care constau în oglinzi şi ingenioase jocuri de lumini vor proiecta din nou, pe fundalul acestor bâlciuri, întregul evantai de diformităţi. Corpurile, lipsite de materialitatea carnală, se vor volatiliza şi vor deveni spectre de lumină: fantomele vor invada aceste barăci[140], schelete luminate de raze X se vor ivi din umbre[141]. Transformarea

[138] Dwight Taylor, *Joy Ride*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1969, pp. 247–248. A se vedea David J. Skal, *The Monster Show. A Cultural History of Horror*, W.W. Norton, New York, 1993, pp. 145–159.
[139] A se vedea Laurent Manonni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Nathan, Paris, 1994.
[140] *La Nature*, nr. 1164, 21 septembrie 1895.
[141] *L'Illustration*, 10 august 1897; *La Nature*, 12 iunie 1897. Asupra acestui punct, a se vedea Anne Rougé, „Les formes populaires de vulgarisation des sciences: rayons X et radioactivité", memoriu al DEA, universitatea Paris XI – Orsay, 2001.

corpurilor va permite ca bâlciurile şi muzeele de curiozităţi să ofere, într-o formă dematerializată, distanţată dar şi realistă, spectacole în care sensibilitatea nu mai suportă percepţia directă şi brutală. Acestea vor introduce spectatorii într-un univers de convenţii vizuale în care simulacrele vor lua locul exhibiţiilor ofensatoare, care vor deveni curând proscrise. În timp ce execuţiile capitale vor fi din ce în ce mai mult ferite de privirea publicului, bâlciurile şi muzeele vor fi înţesate de numere cu „oameni fără cap care vorbesc“[142], femei fără cap şi capete fără trupuri de femei. În timp ce morga va închide porţile pentru valurile de curioşi veniţi să simtă frisoane la vederea urmelor de violenţă criminală dezlănţuită asupra trupului uman, spectacolele de bâlci vor oferi tot felul de porniri pasionale, ca iluzie optică, asupra corpului femeii, tăiat, tranşat şi găurit pe scenă[143]. Iar monştrii readuc pe scenă: „femeia-păianjen“[144] care îşi pândeşte prada, pitici „op̃tici“ care se agită pe ecran. Corpurile, eliberate de orice constrângere anatomică, vor cunoaşte o multiplicare a membrelor: femei cu două capete, femei cu trei capete[145], monştri cu trei picioare… Dematerializarea cadavrelor, supliciile şi monştrii ne permit, în plus, să tragem concluzii în sfârşit ceva mai optimiste: decapitaţii vor povesti asistenţei destinul lor funebru, cutiile prestigitatorilor vor restitui, spre deosebire de valiza lui Gouffé, corpurile intacte; diformităţile fantome vor fi disipate atunci când se aprinde lumina în sală. De acum înainte, moartea, mutilarea şi monstruozitatea nu mai au nimic de-a face cu ireversibilitatea.

Corpurilor li se conferă dintr-odată o a doua viaţă, cărora cinematograful timpuriu le intensifica prezenţa, durata, complexitatea. Cinematograful

[142] „La science foraine: les décapités parlants“, *La Nature*, nr. 493, 11 noiembrie 1882, pp. 379–382.

[143] Despre producţia epocii cu privire la iluziile optice, a se vedea Alber, *Les Grands Trucs de la prestidigitation décrits et expliqués*, Mazo, Paris, 1904; Albert A. Hopkins, *Magis Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*, Munn & Co., Scientific American Office, New York, 1898.

[144] A se vedea Alber, *Les Grands Trucs....*, *op. cit.*, pp. 128–130; *La Nature*, nr. 1293 din 12 martie 1898, pp. 239–240.

[145] „La science foraine: la femme à trois têtes“, *La Nature*, nr. 484, 9 septembrie 1882, pp. 257–258.

prelungeşte şi perfecţionează arta de bâlci a iluziei. Georges Méliès, al cărui studio este un laborator primitiv de efecte speciale, vine din zona spectacolelor de bâlci, precum şi Tod Browning, care va face trecerea de la trucajele de bâlci la artificiile hollywoodiene[146]: cunoştea toate meşteşugurile bâlciului, a fost fluierar, clovn, contorsionist; a jucat chiar rolul de „cadavru viu hipnotizat“ într-un *traveling-river show* de-a lungul fluviului Mississippi, în fiecare seară îngropat şi reînviind a doua zi. Ajuns la Hollywood, el va aduce cu sine o parte din cultura spectacolului de bâlci, încheindu-şi aici o scurtă şi sumbră carieră. Influenţat de colaborarea cu Lon Chaney, actor proteiform, „omul cu o mie de chipuri“, acesta poate fi considerat un experiment continuu asupra metamorfozelor cinematografice ale diformităţii[147]. Browning va prospera de pe urma filmului de groază, a cărui dezvoltare timpurie între genurile cinematografului primitiv subliniază, încă o dată, dacă mai era nevoie, legătura cu acea cultură de bâlci, a groazei şi teatralităţii sângeroase, redate de *Grand-Guignol*. Şocul provocat de filmul *Cabinetul doctorului Caligari* în 1919, apoi *Nosferatu* al lui Murnau în 1922 instaurează în cultura vizuală a anilor 1920 un gen care îşi adoptă curând monştrii oficiali, care de atunci nu au mai încetat să apară pe marele ecran, „arătări“ în sensul literal al termenului: Frankenstein, Dr. Jekyll şi Mr. Hide, Dracula… Tocmai succesul filmului său *Dracula*, turnat în 1931 pentru Universal cu Bela Lugosi, i-a adus lui Browning

[146] A se vedea, de asemenea, contribuţia lui Antoine de Baecque, partea a cincea, cap. 2.

[147] Sunt două elemente esenţiale în forma de creaţie cinematografică a lui Tod Browning, *side show* şi monştrii săi pe de o parte, personajul lui Lon Chaney pe de altă parte, capabil să încarneze toate genurile de desfigurări necesare în viziunea lui Browning, cu care a turnat două filme între 1919 şi 1929: amputat în *The Penalty* (1920), diform în *Notre-Dame de Paris* (1923), desfigurat în *Le Fantôme de l'Opéra* (1925), travestit în bunică-ventriloc în *Le Club des trois* (1925), mutilat şi sacrificat în *l'Oiseau noir* (1926) şi *La Route de Mandalay* (1926), lipsit de braţe în *L'Inconnu* (1927), războinător infirm târându-şi de pe o scenă pe alta corpul semi-paralizat în *À l'ouest de Zanzibar* (1928)... Nu este exclus să credem că uimitoarea putere mimetică a lui Chaney a întârziat introducerea în filmele lui Browning a monştrilor reali, care apar în număr mare în *Freaks*, adică după dispariţia lui Chaney în 1930.

comanda pentru *Freaks*[148]. Va promite atunci că va realiza „filmul de maximă oroare". Este puţin spus că s-a ţinut de cuvânt.

Totuşi, nu chiar într-atât cum speraseră comanditarii săi. „Voiam ceva oribil... Şi am primit!" se plângea Irving Thalberg după ce a citit prima oară scenariul[149]. *Freaks*, un film inclasabil, un eveniment singular în istoria cinematografului, reprezintă o ruptură radicală cu ceea ce însemna filmul *horror*, mai mult protector prin convenţiile adoptate de cinematograful de groază. Însă, reprezintă mai mult decât atât: un jalon esenţial în istoria reprezentărilor corpului anormal, un prag de trecere în genealogia percepţiilor diformităţii umane.

Istoria pare totuşi simplă: un pitic de circ se îndrăgosteşte de o frumoasă amazoană. Ea va încerca să profite de el pentru a-i lua averea, cu complicitatea unui Hercule de circ. Planul eşuează datorită solidarităţii fără margini a ciudăţeniilor din *side show*, complotul este dejucat, iar vinovaţii pedepsiţi. Morala filmului pare să corespundă foarte bine cu mutaţia din planul sensibilităţii care are loc în aceeaşi epocă: frumuseţea fizică poate ascunde o urâţenie morală şi diformitatea corporală poate deţine sentimente umane. Însă totodată lucrurile se complică, iar filmul va derapa întocmai carelor de circ care se răstoarnă în noroi, decor în halucinanta secvenţă din final. Tocmai faptul de a fi reunit, printr-un amplu casting, monştri umani niciodată imaginaţi a sporit obstacolele materiale şi artistice: în afară de Tod Browning, nimeni nu îşi dorea să vadă defilând pe marele ecran, în 1932, în rânduri strânse, o mulţime de specimene teratologice demne de Barnum.

[148] Despre cinematografia lui Browning, a se vedea Adrian Werner, *Freaks. Cinema of the Bizarre*, Lorrimer, Londra, 1976; *Catalogo do ciclo Tod Browning*, Cinemateca Portuguesa, Lisabona, 1984; David J. Skal, *The Monster Show, op. cit.*; David J. Skal şi Elias Savada, *Dark Carnival. The Secret World of Tod Browning*, Doubleday, New York, 1995; Martin F. Norden, *The Cinema of Isolation. A History of Phisical Disability in the Movies*, Rutgers University Press, New Brunswick (N.J.), 1994; Pier Maria Bocchi şi Andrea Bruni, *Freakshow. Il cinema della difformità*, Puntozero, Bologne, 1998; a se vedea de asemenea *Les Cahiers du cinéma*, nr. 210 (martie 1969), nr. 288 (mai 1978), nr. 289 (iunie 1978), nr. 436 (octombrie 1990), nr. 550 (octombrie 2000).

[149] David J. Skal, *The Monster Show, op. cit.*, p. 148.

Cu siguranţă nu Jean Harlow sau Myrna Loy, care au refuzat rolul principal, gândindu-se nu fără motiv că replicile pe care le vor schimba cu Joseph-Joséphine, hermafroditul, sau cu prinţul Randian, „omida umană", nu vor reprezenta cea mai sigură modalitate de publicitate pentru carierele lor[150]. Mai mult, direcţia studiourilor, Louis B. Mayer în persoană, a vrut de mai multe ori să întrerupă producţia, iar tehnicienii, care refuzau să ia masa în această ciudată companie, şi-au înmulţit plângerile sindicale.

Însă dificultatea esenţială va surveni din însăşi natura filmului, care cuprinde toate contradicţiile şi ambiguităţile unui moment de tranziţie culturală: în timp ce cinematograful permite, iar sensibilitatea cere introducerea spectacolului privirii într-un univers de distanţare în raport cu diformităţile corporale, *Freaks* construieşte o lume vizuală de un realism teratologic extrem, simulând proximităţile *voyeurismului* de bâlci. Ecranul este invadat de monştri, Browning readuce spectatorul în sălile de *freak show*. De aici, nu ne mai surprinde nimic în faptul că, în anii 1930, compasiunea de rigoare trebuie să fi fost resuscitată printr-un amplu prolog, adăugat după starea de şoc: „Repulsia cu care îi privim pe cei anormali, pe diformi şi pe mutilaţi este consecinţa unei îndelungi condiţionări a strămoşilor noştri. În marea lor majoritate, monştrii sunt înzestraţi cu emoţii şi cu o gândire normale. Soarta lor ne frânge inima cu adevărat."[151] Proclamaţie de îndată anulată într-o scenă finală crepusculară: ciudăţeniile se aruncă fără preget în mlaştină pentru a scoate victimele, pentru a-l omorî pe Hercule şi a da frumoasei o înfăţişare care să reflecte sufletul său întunecat, cea a unei orătănii mutilate şi groteşti, o curiozitate de *freak show*. Monştrii sunt umani pentru că suferă, pare să ne spună filmul în prim-plan. Ei sunt astfel pentru că sunt cruzi, se concluzionează în planul secund.

[150] Browning trebuie să fi oferit rolul Olgăi Baclanova, o vampă a filmului mut în declin care îşi aminteşte astfel despre ziua în care regizorul i-a prezentat partenerii: „Atunci mi-a arătat o fată care semăna cu un urangutan, apoi un bărbat care are un cap, dar nu are picioare, doar un cap şi un corp, ca un ou... Mi i-a arătat unul după altul şi eu nu puteam să-i privesc, era să leşin, stăteam să plâng." (John Kobal, *People Will Talk*, Alfred A. Knopf, New York, 1985, p. 52; citat de David J. Skal, *The Monster Show, op. cit.*, p. 152)

[151] *Freaks* [1932], „Prolog", ediţia DVD, Turner Entertainment Co. et Warner Bros Entertainment, 2005.

Este sumbră luciditatea lui Tod Browning: sub aparenţa compasiunii cres-cânde pentru infirmităţile umane, *Freaks* face posibilă manifestarea refulării încă nestinse a *voyeurismului* de bâlci, a curiozităţii, a temerilor şi a dezgus-tului pe care mai ieri le inspirau ciudăţeniile circului. Prin aceasta, *Freaks* este – întocmai filmului *Elephant Man* al lui Lynch, dar care, vom vedea, va veni de pe o poziţie radical diferită – povestea unei origini, o operă genea-logică preocupată de mutaţiile spectacolului privirii asupra diformităţilor umane în formarea divertismentului de masă. Tod Browning ne reaminteşte: monştri umani deţin primele roluri, bâlciul este leagănul cinematografului, Hollywoodul este copilul natural al lui Barnum.

Aceste adevăruri nu mai trebuie rostite într-o Americă a Depresiei. Filmul a fost un dezastru financiar care a reprezentat şi sfârşitul carierei lui Browning. A provocat o comoţie vizuală considerabilă, a cunoscut cenzura şi a dezlăn-ţuit criticile: „Nu există nici o scuză pentru un astfel de film. A fost nevoie de un caracter slab pentru a-l produce, iar acum ne trebuie un stomac tare pentru a-l putea privi."[152] Aceste condamnări la unison ale celor care au fost auziţi cerând în acelaşi timp prohibiţia spectacolului diformităţilor pe scena europeană arată omogenitatea, din ce în ce mai evidentă în spaţiul cultural occidental, în ceea ce priveşte produsul industriei de divertisment. Producţia şi distribuirea în masă a mărfurilor culturale, urbanizarea publicului, sistema-tizarea tehnologiilor de fabricare a imaginilor lasă loc unor aşteptări, standar-dizează moduri de receptare, omogenizează reacţii emoţionale: „uzinele de vise" inventează spectatorul modern.

În această privinţă, *Freaks* va ridica proteste cu valenţă dublă. Pe de o parte, în America, ca altădată în Europa, criticii repetă că un astfel de specta-col nu poate avea nici o justificare decât în lumina autorităţii observării medicale: „Dificultatea, se arată în *New York Times*, este de a spune dacă acest film trebuie să fie proiectat la Rialto sau, să zicem, într-un Centru Me-dical."[153] Pe de altă parte, ziarele deplâng faptul că identificarea publicului cu oricine din această galerie de orori umane este pur şi simplu imposibilă: „O poveste care nu pasionează pe nimeni şi care, în acelaşi timp, nu place

[152] *Kansas City Star*, 15 iulie 1932.
[153] *New York Times*, 13 iulie 1932.

nimănui, deoarece este imposibil pentru un bărbat sau o femeie normală să simpatizeze cu aspiraţiile unui pitic."[154] Pentru diformităţile umane se arată o compasiune fragilă: ea este arătată mai degrabă în absenţa lor şi o singură imagine a prezenţei lor fizice o poate anula. Va trebui ca cinematograful să construiască alte ficţiuni, să instaureze alte genuri de distanţări, să inventeze monstruozităţi fără monştri pentru a scuti privirile de aceste stări de discon-fort: va fi nevoit să calmeze şi să emoţioneze mulţimile.

3. Ecranul monstruos

Actorii speciali ai lui Browning intră de atunci într-o lungă perioadă de hibernare din care nu vor ieşi decât abia mult mai târziu, când filmul va fi redescoperit în anii 1960. Eşecul lui va reprezenta un ecou al închiderii *entre-sorts*-urilor şi va încheia un capitol al exhibiţiei anormalului pe care P.T. Barnum îl deschisese la inaugurarea Muzeului American, cu un secol în urmă.

Faptul că unele spectacole ale privirii deveniseră de netolerat nu aduce totuşi cu sine dispariţia spectacolului monstruozităţii: acesta rămâne o constantă şi o necesitate antropologică. În această privinţă devine tentant să facem o paralelă între eşecul cultural şi financiar al lui Browning şi succe-sul la public şi comercial răsunător al unui alt film, care va rula pentru prima dată în cinematograf la New York, în anul imediat următor, la data de 2 martie 1933. Vedeta era un monstru, totuşi de altă natură: nu un corp uman „real", care să-şi vânture pe ecran ciudăţenia teratologică, ci un corp simulacru, cel al unei gorile gigantice de o brutalitate nemaiîntâlnită, *King Kong*, „cea de-a opta minune a lumii", imaginată de Merian Cooper şi Ernest Shoedsack şi fabricată de maestrul în efecte speciale, cel care a fost Willis O'Brien[155].

[154] *Variety*, 12 iulie 1932.

[155] Filmul a fost singura producţie care a debutat simultan în două mari cinematografe ale oraşului, *New Roxy* şi *Radio City Music Hall*, şi a avut sala plină. El a cunoscut un succes financiar excepţional, anulând dintr-o lovitură datoriile companiei de producţie RKO. A fost pregătit de două filme precedente ale lui Willis O'Brien, punând în scenă dinozauri şi maimuţe gigantice, în anul 1915 (*Le Dinosaure et le Chaînon manquant*), apoi în 1925 (*Le Monde perdu*). Despre *King Kong* a se vedea Donald F. Glut, *Classic Movie Monster*, Scarecrow Press, Metuchen (N. J.) şi Londra, 1978, cap. VIII, pp. 282–371.

Freaks, film-testament, celibatar şi fără moştenitori, va aduce pentru ultima oară în scenă adevăraţi monştri umani[156] chiar în momentul în care un robot avea să înceapă o domnie îndelungată în regatul iluziilor ce nu a încetat, de atunci, să fie populat cu o serie neîntreruptă de artefacte monstruoase: în destinul acestor două producţii cinematografice, mai mult decât o coincidenţă de date, există un *efect de clivaj* contemporan al percepţiilor diformităţilor umane.

Dezvoltarea unui sistem de gândire în ceea ce priveşte handicapul, în perioada interbelică, a înscris acest concept într-un univers de sensibilităţi şi de practici care interzic folosirea lui ca obiect de spectacol: va fi indus astfel sentimentul unei obligaţii morale care cere privire reţinută şi eufemizarea discursurilor. Totul are loc de parcă trăsăturile monstruoase, care nu au fost recunoscute ca parte a substanţei corporale şi umane, se manifestă mai întâi în sfera spectacolului pentru a dobândi o existenţă autonomă: aduse în faţă de dezvoltarea tehnologiilor cinematografice, ele apar în forme hiperbolice, pe măsură ce ideea de recunoaştere a alterităţii monstruozităţilor umane se stinge.

Strania grandilocvenţă a monstrului ecranului, dar şi emoţiile pe care le suscită – uimire, încântare, teroare, dezgust etc. – sunt invers proporţionale cu atenuarea percepţiilor privind diformitatea corpului uman în colectivitate, cu diseminarea ei crescândă sub forma unor mici diferenţe, cu „monştri palizi" ai anomaliei corporale – şi cu sentimentele şi practicile care compun cortegiul: culpabilitate, jenă, evitări… De aceea *King Kong* intră în scenă chiar în momentul în care monştrii lui Browning o părăsesc. El apare, în sensul strict al termenului, ca un *singer* a ceea ce diformitatea i-a fost unicul suport şi pentru care nu ar mai putea de acum înainte să constituie un spectacol.

De acum, simulacrele monstruoase ale ecranului nu vor mai fi niciodată departajate de rolul lor de instrument de gestionare emoţională a maselor. Multitudinea de diformităţi fictive produse de industria de efecte speciale este totuşi atât de compactă încât nu avem posibilitatea să intrăm aici în

[156] „Niciodată n-a mai fost filmată o asemenea istorie, atunci ştiinţa modernă şi teratologia elimină rapid de pe suprafaţa pământului aceste greşeli ale naturii." (*Freaks*, „Prolog", *op. cit.*).

detaliile istoriei lor şi ne vom rezuma la a schiţa doar câteva din funcţiile lor esenţiale.

Mai întâi, monştrii provoacă teamă: regăsind destinul care odiniară fusese al lor, ei încarnează groaza colectivă şi permit lichidarea lor *cathartică*. Astfel, descinderea lui King Kong duce mai departe vechea tradiţie a semnelor profetice prezentând un catalog aproape exhaustiv al catastrofelor din secolul XX: războaie, epidemii, regresiuni economice şi delir ştiinţific, toate creează monştrii lor. Începând cu anii 1920, nenumăratele *remaks*-uri ale lui *Frankenstein* şi ale lui *Dr. Jekyll* sau adaptările romanului *Insula doctorului Moreau* au înregistrat o creştere a îngrijorării faţă de atotputerea medicală, Godzilla s-a născut din groaza faţă de radiaţiile atomice din Japonia de după război, în timp ce invadatorii marţieni din anii 1950 deplasează înfruntările dintre lumi în tabăra îngrijorărilor cauzate de războiul rece. Problema contaminării sângelui va trezi din adormire, în decursul anilor 1980, vampirii, chiar în momentul în care o parte ameninţătoare de necunoscut, care umple vidul intersideral, va îmbarca în nave spaţiale dezlănţuiri organice de creaturi „ale altor lumi". Acestea vor ajunge cu puţin înaintea dinozaurilor carnivori creaţi prin anii 1990 de teama manipulărilor genetice[157].

Chiar dacă monştrii au dispărut, monstruosul proliferează: invadarea ocazională a corpurilor pe scena *entre-sort*-lui este înlocuită progresiv de un flux continuu de semne ale căror debit va fi accelerat odată cu trecerea de la marele la micul ecran. Spectacolul oferit de aceste ritualuri de purgaţie a fricilor colective care se va numi film de groază devine de acum permanent, însă puterea sa de destabilizare a privirii este mai mică decât cea care, mai ieri, se anima doar la simpla prezenţă a ciudăţeniilor vii. Condamnate la o eternă reîntoarcere, monstruozităţile virtuale ale ecranului nu neliniştesc, ci mai degrabă asigură, fără însă a reuşi să disipeze în totalitate, o impresie persistentă de *déjà-vu*.

Aici însă nu este singurul paradox. Eliberate de materia carnală, dispuse la o distanţă optimală, mutaţiile teratologice din sălile obscure oferă

[157] La acest punct, a se vedea David J. Skal, *Screams of Reason. Mad Science and Modern Culture*, W.W. Norton, New York şi Londra, 1998.

o arie de proiecţie de o plasticitate inedită: simulacrele monstruoase liniştesc, dar în acelaşi timp şi emoţionează. *Freaks* avea nevoie, într-un lung prolog, să amintească faptul că atracţiile *freak-show*-ului erau tocmai fiinţele umane. King Kong se poate lipsi de acest lucru, deoarece nimeni nu se poate înşela: este vorba de „un corp de gorilă şi de un suflet de om“[158]. Identificarea spectatorului se poate realiza mai lesne, empatia poate fi mai intensă prin reprezentarea suferinţei exprimate de un robot ce seamănă cu o maimuţă decât cea redată de monstruozitatea unui corp uman. „Voi face ca femeile să-i plângă soarta înainte de a-l omorî“, repeta Merian Cooper despre creatura pe care o inventase[159]. Iluzia cinematografică vine la momentul potrivit pentru a scuti privirile de problema indezirabilă a diformităţii umane, instaurând principiul arbitrariului semnului în universul compasiunii.

Reprezentările monştrilor pe ecran au jucat pe deplin rolul de tranchilizant al maselor. Astfel, *King Kong*, de-a lungul *remaker*-ilor, a pierdut o bună parte din caracterul violent iniţial, sfârşind prin a deveni o blândă jucărie de pluş în versiunea realizată în 1976 de către John Guillermin[160]. Însă, adevărata răsturnare de situaţie din istoria edulcorării imaginii monştrilor va avea loc în momentul apariţiei creaţiilor studiourilor Disney şi cea a producţiei din 1938 a primului lor film de lung metraj, *Albă-ca-zăpada şi cei şapte pitici*. Disney este fără îndoială moştenitorul direct al lui Barnum: acelaşi talent al comerţului, aceeaşi abilitate de organizare, acelaşi simţ al publicităţii. Însă este un Barnum, care şi-a dat seama că era timpul, mai mult decât oricând, după un secol, să coboare piticii de

[158] Doar cuvântul Dino de Laurentiis, citat de Donald F. Glut, *Classic Movie Monsters*, *op. cit.*, p. 347.

[159] Citat de David J. Skal, *The Monster Show*, *op. cit.*, p. 175.

[160] Filmul a cunoscut o variantă mai „blândă“ la scurt timp de la apariţie, în *Le Fils de King Kong* (1933). Când versiunea originală apare din nou în 1938, cenzurând violenţa iniţială (King Kong sfâşiind piciorul unui indigen sau mestecând oameni…), dispar atât parfumul persistent de zoo uman care plutea în secvenţele „indigene“, cât şi ambiguităţile erotice (Bestia dezbrăcând Frumoasa…).

Remake-ul lui John Guillermin din 1976 va dezvălui mai multe nuanţe de umanism aflate sub aparenţa sa de gorilă pentru a face, după cum spune producătorul, „un amant romantic“ (vezi Donald F. Glut, *Classic Movie Monsters*, *op. cit.*, p. 349).

pe scena echivocă a *freak-show*-lui, pentru a-i reinvesti în universul pur al desenelor animate destinate copiilor. Trebuie să îi recunoaştem lui Disney meritul de a fi adus către o logică finală un comerţ al monstruozităţii pe care, astăzi, putem spune că Barnum nu-l întrevăzuse decât într-o foarte mică măsură. Începând cu anii 1940, Disney şi-a dat seama de profitul care trebuie realizat din industria de producţii derivate din cinematograf, transformând ficţiunile cu monştri în tot felul de bunuri pentru marele public, „comercializate în toate formele imaginabile: păpuşi, bomboane, ceasuri, jucării de plastic, batoane de ciocolată, albume, imagini, batiste, lenjerie, şepci“[161], în parcurile de distracţii.

Triumful comercial al întreprinderii Disney, pe parcursul celei de-a doua jumătăţi a secolului XX, marchează separarea spectacolului diformităţii corporale de îndepărtatele sale origini carnavaleşti, refularea pe scară industrială a sensibilităţii, care, altădată, căuta să expună privirea şocului perceptiv al corpului anormal şi, de asemenea, să introducă stadiul terminal al epurării de masă în cultura populară. De atunci monştrii sunt împărţiţi între extraterştri drăguţi şi căpcăuni binevoitori. Ei sunt cei cărora de fapt, în versiunile cele mai recente din literatura pentru copii şi din cinematograful de animaţie, le este frică de copii[162].

4. Arhipelagul diferenţelor

În această vastă întreprindere de divertisment cu monştri, dulce şi convivial, *Omul Elefant* al lui David Lynch pare să fie o excepţie. În acest film, monştrii umani se regăsesc pe scena *side show*-lui unde Tod Browning îi abandonase, pentru a scrie urmarea istoriei lor: apariţia unei medicini compasionale care, atunci când se dovedeşte neputincioasă în a găsi remedii, ştie totuşi să îl protejeze pe cel care suferă de cele mai grave diformităţi.

[161] Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1949, p. 296.

[162] Îmblânzirea monştrilor în literatura pentru copii se înscrie într-un proces mai general şi mai vechi de pacificare a violenţei narative în poveştile populare (vezi Robert Darnton, „Peasants tell tales. The meaning of Mother Goose“, *The Great Cat Massacre*, Vintage Books, New York, 1985, pp. 9–71).

„Dacă este vorba de un om inteligent încătuşat într-un trup de monstru, explică Frederick Treves, trebuie să mă supun obligaţiei morale de a ajuta acest spirit să se elibereze, să eliberez acest suflet atât cât îmi este cu putinţă, să ajut acest om să trăiască pe cât posibil din plin şi să aibă o viaţă satisfăcătoare."[163] De-a lungul tragicului destin al omului-elefant, filmul trasează genealogia privirii asupra monstruozităţii, o recapitulare a itinerariului ştiinţific şi moral care ne conduce de la exploatarea ei în bâlciuri până la asistenţa medicală. Iar imaginea de final a lui John Merrick care scapă de calvarul terestru, adormind în patul său de la Spitalul din Londra, reprezintă de fapt încheierea într-o atmosferă calmă a unui univers răscolit al ficţiunilor moderne despre monstrul pe care Lynch a avut ambiţia să îl atingă. „Ştiinţa poate da naştere unor monştri", avea să prezică Mary Shelley în prima sa ficţiune, scrisă la începutul secolului XX, aşa cum poate să îi şi salveze.

Însă, pentru ca istoria să fie adevărată, pentru ca monstrul să fie uman, pentru ca tratamentul vizual al monstrului să fie realist şi adaptarea istorică bine făcută, nu trebuie să ne iluzionăm prea mult: ficţiunea poartă mai mult semnele epocii sale, sfârşitul anilor 1980, decât interpretarea sensibilităţii victoriene pe care trebuie să o regizeze. „Domnule Merrick, nu sunteţi deloc un om-elefant", avea să exclame doamna Kendal, actriţa celebră, descoperind delicateţea acestui suflet pierdut în diformitatea trupului carnal. „Oh, nu!... Nu!... Sunteţi un Romeo."[164] Monstruozitatea depinde de privirea care se îndreaptă către ea. Aceasta nu este doar prezentă în corpul celuilalt, ci ascunsă în privirea celui care observă.

Această idee provine dintr-o mutaţie amplă a privirii îndreptate către diformitatea fizică, către deficienţele corporale în general, şi va deveni o problemă mai delicată pe parcursul anilor 1960–1970. Va fi transmisă prin mişcarea amplă a egalităţii în drepturi, pe care Tocqueville a situat-o la baza principiilor democraţiei, favorizată şi pregătită de multiplicarea dispoziţiilor legale şi administrative în favoarea handicapaţilor, de după cel de-al Doilea

[163] Eric Bergren, Christopher De Vore şi David Lynch, *The Elephant Man. Screenplay*, Hollywood, Script City, 1980, p. 54.

[164] *Ibidem*, p. 90.

Război Mondial[165]. Contemporană cu măsurile care vizează, între sfârşitul anilor 1950 şi începutul anilor 1980, redefinirea handicapului, deschiderea către alte modalităţi de reintegrare şi crearea unui anumit număr de grupuri şi de acţiuni care militează în numele său, ideea constituie reflectarea şi agentul eficace al acestora[166]. Va conduce către un vast ansamblu de legi care, odată cu intervenţia crescută a statului, în decursul anilor 1990, atât în Europa cât şi în America, vor încetăţeni drepturile dobândite de persoanele cu handicap, vor sancţiona discriminările, vor intensifica măsurile de protecţie[167].

Două lucrări, una aparţinând unui sociolog, iar cealaltă unui fotograf, sunt emblematice în ceea ce priveşte mutaţia privirii îndreptate asupra corpului anormal, în ceea ce priveşte dorinţa de a evidenţia diformitatea, mutilarea, infirmitatea, alteritatea monstruoasă, asigurându-le integrarea

[165] Astfel, în Franţa, direcţia măsurilor care vizează reeducarea şi relansarea profesională a anumitor bolnavi şi infirmi incluşi în decretele-lege ale Securităţii sociale, urmată în anii 1950 de numărul în creştere al textelor care creează spaţii specializate, măsuri de susţinere pentru persoanele pitice, obligaţii impuse întreprinderilor în relaţia cu aceştia. Aceeaşi tendinţă în America, unde, după război, se suplimentează eforturile de reabilitare prin muncă (*Vocational Rehabilitation Act* din 1954) şi se organizează, pe o scară largă, asociaţii pentru sprijinirea persoanelor cu handicap, a părinţilor copiilor cu handicap, care tind deja spre internaţionalizare. Vezi Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes...*, *op. cit.*, pp. 203–208, şi David L. Braddock şi Susan L. Parish, „An institutional history of disability" în Gary L. Albrecht, Katherine D. Seelman şi Michael Bury (coord.), *Handbook of Disability Studies*, *op. cit.*, pp. 69–96.

[166] În Franţa, legea din 23 noiembrie 1957 defineşte muncitorul cu handicap, creează un Consiliu pentru reconversie profesională şi socială, impune un procent de persoane cu handicap întreprinderilor. În aceeşi perioadă, în Statele Unite, recunoaşterea drepturilor persoanelor cu handicap avansează (secţiunea 504 din *Rehabilitation Act* din 1973), iar măsurile educative se dezvoltă (*Education of All Handicapped Children Act* din 1975).

[167] *Americans with Disabilities Act* din Statele Unite, în 1990, lege similară în Anglia în 1995 (*Disability Discrimination Act*), text asemănător în cadrul O.N.U. în 1994 (*Standard Rules on the Equalization of Opportunities for Persons with Disabilities*, continuând *World Program of Action Concerning Disabled Persons* din 1982), apropiat de cel adoptat de Uniunea Europeană în 1996; legea franceză din 2005 asupra handicapului.

în ansamblul corpurilor normale. La începutul anilor 1960, atunci când Erving Goffman este pe cale de a finaliza *Stigma*[168], Diane Arbus descoperă fascinată filmul *Freaks* al lui Tod Browning într-un cinematograf de cartier la New York[169]. Arbus va arăta perspectiva lui Goffman şi analizează: anormalitatea este o chestiune de percepţie, stigmatul se află în privirea celui care observă[170].

Această deplasare, în ideea de privire, va avea consecinţe cruciale: devierea, deformarea monstruoasă sunt „denaturalizări", extrase din corpul anormalului, pentru a deveni o proprietate perceptivă a „contactelor mixte, a acelor momente în care persoane normale şi stigmatizate se află în aceeaşi situaţie socială, altfel spus, sunt prezente faţă în faţă"[171]. „Desomatizată", diformitatea va deveni o problemă de comunicare, o patologie socială a interacţiunii cu inevitabilele sale consecinţe: jenă, evitare, disconfort, negarea celuilalt, „dezintegrarea interacţiunilor faţă în faţă obişnuite"[172], adică degradarea – chiar negarea – dreptului fiecăruia la schimb şi includere socială[173].

Detaşată de corp, anomalia capătă în acest fel o valenţă psihologică – „în zilele noastre, termenul se aplică mai degrabă dizgraţiei decât manifestării corporale"[174] –, se răspândeşte, se diseminează şi conferă handicapului o valoare aproape universală.

---

[168] Erving Goffman, *Stigma. Notes on the Managements of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs (N.J.), Prentice Hall, 1963; tradus în franceză sub titlul *Stigmates. Les usages sociaux du handicap*, Minuit, Paris, 1975.

[169] Patricia Bosworth, *Diane Arbus. A Biography*, Knopf, New York, 1984, p. 189.

[170] „Cuvântul stigmat ajunge aşadar să desemneze un atribut care exprimă un dispreţ profund. [...] Nu este cazul tuturor atributelor, doar al celor care frapează în raport cu stereotipul agreat despre ce ar trebui să fie anumite persoane." (Erving Goffman, *Stigmates*, *op. cit.* p. 13)

[171] *Ibidem*, p. 23.

[172] *Ibidem*, p. 30.

[173] „Un individ care ar fi putut să se facă cu uşurinţă acceptat în cercul raporturilor sociale posedă o caracteristică anume care poate să reţină atenţia acelora dintre noi care o sesizează şi să ne îndepărteze de el, distrugând toate drepturile pe care le are în faţa noastră din perspectiva celorlalte atribute ale sale." (*Ibidem*, p. 15).

[174] *Ibidem*, p. 11.

În linii mari, putem distinge trei tipuri de stigmate. În primul rând, există monstruozităţi ale corpului, diversele diformităţi. Apoi regăsim tarele caracterului care, în ochii celuilalt, iau aspectul unei lipse de voinţă, de pasiuni irepresibile împotriva firii [...]. În fine, există şi acele stigmate tribale care sunt rasa, naţionalitatea, religia[175]...

Consecinţele acestei glisări la nivelul definirii normelor contemporane ale formelor corporale de identitate sunt considerabile. Deosebirile dintre diformităţile fizice, anomaliile psihice, apartenenţa la grupuri sociale se vor estompa prin prezentarea acestor trăsături minoritare: toţi sunt stigmatizaţi. Dincolo se află frontiera dintre normal şi anormal pe care o va şterge universalizarea handicapurilor: „Dacă ţinem deci să calificăm individul stigmatizat ca fiind *deviant*, ar fi mai bine atunci, fără îndoială, să îl numim *deviant normal*."[176] Formarea societăţilor de masă reclamase instaurarea unei norme corporale brute, care găsea în monstruozitatea expusă antimodelul care îl legitima. Aprofundarea caracterului lor democratic tinde să reducă separările de ordin normativ, să şteargă ierarhiile somatice, să includă în normă trăsăturile identitare care se îndepărtează. Într-o societate cu „devianţi normali", care nu dispun decât de un *temporarily abled body*, redefinirea normelor corporale face din fiecare un non-handicapat provizoriu: „Problema nu mai este de a şti dacă o anumită persoană are experienţa stigmatului, ci prin câte varietăţi a trecut."[177] După informaţiile preluate de la National Council on Disabilities, 49 de milioane de americani sufereau în 2001 de deficienţe fizice şi mintale. Handicapul este o caracteristică normală a cursului vieţii, el se suprapune condiţiei umane. Handicapul tinde să devină normă.

Redistribuirea contemporană a limitelor dintre normal şi anormal a produs efecte uriaşe la nivelul privirii îndreptate asupra corpurilor. Mai întâi în domeniul interacţiunilor sociale: acestea sunt într-adevăr din ce în ce mai marcate de un efort de neatenţie calculată, de forme de o *neatenţie*

---

[175] Ibidem, p. 14.

[176] *Ibidem*, p. 154 (sublinierea autorului).

[177] *Ibidem*, p. 152.

civilă[178] care vizează reducerea contactelor oculare, să încurajeze evitările, să scutească de acea greutate dată de modurile şi timpurile de observare a corpului celuilalt, prelungindu-se astfel mai vechiul proces de punere la distanţă a corpurilor în care Norbert Elias situase primele forme moderne de sociabilitate. Ceea ce nu va rămâne fără consecinţe în plan juridic: apariţia acestor exigenţe este considerată incompatibilă cu persistenţa exhibiţiilor diformităţii umane. Acestea sunt în prezent supuse unor sancţiuni legale, în numele respectului datorat demnităţii persoanei: spectacolele teratologice sunt incriminate[179], anacronismul tenace al racolărilor de pitici este de acum proscris[180]. Însă, dincolo de acest lucru, definirea formelor de discriminare legate de privire va cuprinde şi situaţiile obişnuite, precum şi prezumţiile de *lookism*, de segregare prin aparenţă, care se pot produce în acest caz[181]. În formele lor extreme, aceste tendinţe urmăresc să asigure o corectare a felului de a privi care să determine „o orbire" în raport cu aspectul exterior al corpului celuilalt, precum şi revendicarea unei prohibiţii a cuvintelor care eufemizează discursurile şi şterge din limbaj orice urmă de discriminare verbală[182].

[178] A se vedea aici remarcabila lectură pe care a făcut-o Claudine Haroche pe marginea analizelor lui Simmel şi Goffman, între alţii, asupra „manierelor de a privi" în societăţile democratice contemporane: Georg Simmel, *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation* [1908], PUF, Paris, 1999; Erving Goffman, *Les Rites d'interaction* [1967], Minuit, Paris, 1974; Claudine Haroche, „Façons de voir, manière de regarder dans les sociétés démocratiques contemporaines", *Communications*, nr. 75, ianuarie 2004, pp. 147–168.

[179] Vezi Robert Bogdan, *Freak Show*, *op. cit.*, pp. 279–281, pentru exemplul american.

[180] Despre acest subiect vezi „Interdit de vol", *Libération*, 4 decembrie 1996, referitor la Manuel Wackenheim, „piticul zburător". Între 1900 şi 1991, acesta participă la aproximativ şaizeci de spectacole. În noiembrie 1991, ministrul Internelor recomandă anularea spectacolelor. În 1996, Consiliul de Stat validează printr-o hotărâre interdicţia. Pe aceeaşi temă, vezi Claudine Haroche, „Remarques sur les incertitudes et les ambiguïtés du droit à la dignité", în Geneviève Koubi *et al.* (coord.), *Le Préambule de la Constitution de 1946. Antinomies juridiques et contradictions politiques*, PUF, Paris, 1996.

[181] Despre acest subiect, vezi dezbaterea prezentată în Robert C. Post (coord.), *Prejudicial appearances. The Logic of American Antidiscrimination Law*, Duke University Press, Durham, 2001.

[182] Vezi Jean-Jacques Courtine, „La prohibition des mots: la réécriture des manuels scolaires aux États-Unis", *Cahiers de linguistique slave*, nr. 17, universitatea din Lausanne, 2004, pp. 19–32.

Astăzi norma cere ca privirea să renunţe la a întârzia prea mult asupra anomaliei corporale, ca termenul de „monstru" să nu mai poată fi aplicat decât în mod metaforic unei persoane, ca piticul să prindă viaţă printr-o a doua existenţă lingvistică numită „persoană de statură mică"[183]: oriunde ne-ar purta privirea, diformitatea trebuie să treacă neobservată.

Ceea ce nu va rămâne, în fine, fără consecinţe în plan politic. Societatea democratică de masă a vrut să convertească corpul anormal într-un corp normal. Ea a devenit astfel locul unui *conflict între raţiune politică şi viziune singulară*: prima cere tratamentul egalitar al indivizilor, oricare ar fi aspectul lor, cea de-a doua înregistrează tulburări ale modului de a privi faţă de deviaţiile de ordin corporal. Mijloacele la care acestea recurg pentru a face ca persoana cu handicap să fie considerată „un individ ca oricare altul", chiar „un om al muncii cu drepturi depline" – discursul de readaptare, tehnologiile medicale de reparaţie protetică, arsenalul de reglementări şi de legi, multiplicarea serviciilor specializate –, nu ar putea deci decât să ducă la dispariţia paradoxală a stigmatului corporal, în acelaşi timp perceput şi şters, amintit şi negat, recunoscut şi refulat[184]. Nu trebuie să mai existe în acest caz nici un fel de ambiguitate: suportul medical şi juridic al compasiunii resimţite pentru nenorocirile şi vulnerabiliatea corpului şi simţurilor au contribuit deseori la crearea unui mediu fizic şi uman care le lipsea extrem de mult

[183] Aici ar fi momentul pentru o poveste care depăşeşte cadrul acestui studiu, a transformărilor discursive ale modurilor de referinţă la diformitatea umană. Aceasta include schimbarea cuvintelor şi ştergerea progresivă, de mai bine de un secol, a prefixelor privative şi a termenilor consideraţi peiorativi în universul semantic al anomaliei corporale: o poveste în care regimul discursiv al monstruozităţii cedează puţin câte puţin în favoarea discursului infirmităţii, în care acesta se retrage în favoarea discursului handicapului sau al inadaptării, acestea din urmă diseminându-se în vastul lexic al diferenţelor.

[184] Henri-Jacques Stiker a atras atenţia asupra acestor paradoxuri: „Pe scurt, handicapatul este inserat – «reinserat» după cum se spune în mod obişnuit – numai şi numai dacă handicapul său nu este decât caracter secundar, la fel ca talia, culoarea părului sau greutatea. Handicapatul este integrat doar dacă handicapul său este şters. Totuşi, marca îl urmează […]. Apasă aşadar asupra celor care sunt în acest caz o dublă constrângere: aceştia sunt desemnaţi, arătaţi cu degetul […], şi ei trebuie să se comporte de parcă toate acestea nu ar exista." (*Corps infirmes… op. cit.*, p. 156)

celor care sufereau. Pentru aceasta a fost necesar însă ca raţiunea să determine acoperirea privirii şi ca anomalia corporală, lipsită de acum de ideea de straniu care o ţinuse atât de mult timp deoparte, să se dizolve în arhipelagul infinit al „diferenţelor". Deoarece tocmai aici se regăseşte termenul ales în societăţile democratice pentru a proclama – printr-o refulare deliberată a privirii prin raţiune – *egalitatea între corpuri*.

Dizolvarea diformităţii în multiplicarea diferenţelor tinde astfel să se prelungească într-un univers al nedeosebirilor. Acest lucru este adevărat mai ales atunci când formele birocratice ale tratamentului social al handicapului vor şterge proeminenţele corpului anormal pentru a le reinsera în grile care să le readapteze. Însă este adevărat şi faptul că unele confuzii atât de ordin vizual, cât şi semantic vor apărea câteodată în sânul discursurilor care sunt totuşi formulate în numele său.

> Odată cu diminuarea formelor explicite de rasism, separarea prin greutate [sizism], prejudecăţile legate de persoanele grase, lasă să iasă la iveală capetele lor hidoase pentru a deveni forma cea mai acceptabilă şi cea mai comercială de discriminare în lumea occidentală. Separarea prin greutate seamănă cu ideologiile şi metodele de discriminare rasială folosite în Statele Unite într-un trecut nu prea îndepărtat [...]. Obezii sunt mult mai adesea jigniţi, fiind trataţi ca nişte persoane grase, decât negrii atunci când erau trataţi ca nişte negri[185].

Totuşi nu există nici o echivalenţă perceptivă între obezitate şi etnicitate la nivelul privirii îndreptate asupra corpurilor, nici o similaritate istorică între formele de segregare rasială şi prejudecăţile care stigmatizează corpolenţa, nimic mai mult decât un paralelism între mişcarea de drepturi civile şi cel care a condus la adoptarea lui *American with Disabilities Act* în 1990, primul servind de model celui de-al doilea. Multiplicarea diferenţelor poate şterge diferenţa. Societăţile noastre, deoarece sunt democratice, cer egalitatea; însă, pentru că sunt societăţi de masă, ele caută uniformitatea. Această tensiune traversează acum percepţiile, reprezentările, experienţa trăită a corpului anormal.

[185] „Hold the slurs – fat is not a four-letter word", *Los Angeles Times*, 4 martie 1990.

5. Epilog: Welcome to Gibsonton, Florida

Lucrările fotografice ale lui Diane Arbus ne arată, în mod spectaculos, faptul că este posibilă şi o altă viziune asupra corpurilor care nu înseamnă neapărat o debarasare de singularitatea lor. Într-adevăr, modul ei de a privi nu putea rămâne neatins de plonjarea în universul lui Tod Browning. Ea a început să frecventeze ultimul din *freak-show*-urile care mai existau în New York, Hubert's Museum de pe 42 Street, şi a pus să defileze prin faţa obiectivului său pitici şi uriaşi, gemeni şi tripleţi, înghiţitori de săbii şi bărbaţi tatuaţi de prin bâlciuri, travestiţi din Time Square, dar şi corpuri stigmatizate de *trisomy*. În perioada în care sensibilitatea faţă de handicap cerea cu insistenţă ca spectacolul anomaliei să dispară, ea a lăsat, prin subiectele sale, portrete în care şocul perceptiv provocat nu este niciodată refulat, iar alteritatea corpului diform este admisă în aceeaşi măsură în care privirea redă umanismul persoanei: echivalent vizual fără îndoială a ceea ce Goffman numeşte acceptare[186].

Totuşi, Diane Arbus a reuşit să perceapă altceva: într-o societate în care devianţii sunt consideraţi normali, formele contemporane ale bizarului trebuie căutate în normă. Dacă uriaşii şi piticii, surprinşi de obiectiv în ipostazele obişnuite ale existenţei lor se umanizează, parada corpurilor „normale", fotografiate în spaţii publice, capătă o notă de straniu: roboţi în ţinute de cocktail, rătăcirea halucinogenă a unui tânăr patriot, America „normală" nu este, pentru cine ştie să privească cu ochii deschişi, decât un vast *freak-show* subteran.

Intuiţia lui Arbus era justă: în spaţiul politic şi cultural occidental, corpul anormal este înconjurat de constrângeri paradoxale. Se cere toleranţă şi compasiune în privinţa lui, i se proclamă egalitatea cu celelalte corpuri, în acelaşi timp în care un flux continuu de reprezentări celebrează o ierarhie de perfecţiuni corporale şi supune diformităţile reale sau imaginare unei stigmatizări în lipsă. Nu vom insista aici prea mult, deoarece mai multe capitole ale volumului de faţă se opresc asupra acestui aspect: secolul XX a reprezentat o perioadă de expansiune nemaicunoscută până atunci a puterii

[186] Erving Goffman, *Stigmates*, *op. cit.*, p. 19.

de normalizare, de intensificare fără precedent a normelor birocratice, medicale şi publicitare de încadrare a corpului individual. Corpul anormal a fost obiectul unui *imens efort corector* pe care dezvoltarea medicinei l-a dus către un stadiu terminal: genetica permite astăzi ca monstruozitatea să fie identificată încă din embrion, prin mutaţiile care alterează semnificaţia genelor[187], tehnologiile de vizualizare *in utero* reperează manifestarea precoce şi programează eliminarea riscului. Multiplicarea şi sofisticarea protezelor ajung să acopere un număr din ce în ce mai crescut de deficienţe corporale, iar intervenţiile chirurgicale pe diformităţi s-au intensificat în mod considerabil: monstruozităţile grave, sosite la timp, provenind deseori din ţările sărace, devin obiectul ceremoniilor reparatorii, mediatizate cu mult tam-tam, care cu atotputernicia medicală celebrează formele tehnologice ale compasiunii nordului pentru sud[188]. Însă, mai ales arta de a şterge diformităţile „uşoare" cunoaşte o expansiune inedită. Pentru că, într-adevăr, au trecut vremurile în care chirurgia plastică se mulţumea să corecteze doar imperfecţiuni corporale. În anumite forme de subcultură, răspândite în special în California de Sud, intervenţia chirurgicală riscă să devină un ritual de trecere a tinerei femei către vârsta maturităţii, fie că este necesar sau nu[189]. Aceste forme postmoderne ale grijii de sine, promovate de logica industriei reparaţiilor corporale tind să devină universale. Însă, mai mult de atât: chirurgia estetică şi clientela sa *inventează* o multitudine de imperfecţiuni în aşteptarea bisturiului, vor rescrie norma corporală injectând fără încetare noi „diformităţi". De ce să ne mai mirăm că de atunci şi până astăzi s-a dezvoltat o gamă largă de suferinţe şi de simptome, de patologii ale imaginii

[187] Armand-Marie Leroi, *Mutants, op. cit.*, pp. 13–15.

[188] Dintre numeroasele exemple: „Miracle twins go home as national heroines. Guatemala greets once-conjoined girls who were separated at UCLA" (*Los Angeles Times*, 14 ianuarie 2003), referitor la cele două surori siameze din Guatemala separate la Los Angeles. „Ele au părăsit Guatemala în urmă cu şapte luni, firave paciente unite în zona capului, născute în sărăcie şi trebuind să facă faţă incertitudinii destinului. Au revenit acasă luni, întorcându-se din Statele Unite, cu diademe pe capetele acoperite şi viitorul negru, transformat de perseverenţa tinerilor părinţi şi ajutorul binevoitorilor din ambele ţări."

[189] Vezi Virginia L. Blum, *Flesh Wounds. The Culture of Cosmetic Surgery*, University of California Press, Berkeley, 2003.

corpului – dismorfofobia, *Body Dysmorphic Disorder*, *Body Integrity Identity Disorder* – care condamnă individul ce consideră că are un corp diform la intervenţii chirurgicale nesfârşite[190]?

Aceste patologii ale hipernormalităţii se vor opri la porţile unui mic oraş din Florida. Gibsonton este situat chiar la sud de Tampa, pe autostrada 41. Acolo, constrânse de cele mai multe ori la şomaj tehnic, s-au retras ultimele curiozităţi umane ale *freak-show*-ului[191]. Putem să-l întâlnim acolo pe Grady Stiles III, „omul-homar", ultimul reprezentant al unei generaţii de ectrodactili, sau pe Emmitt Bejano, „omul-aligator". Până nu demult o puteam vedea pe Jeanie Tomaini, femeia-butuc, celebră în anii 1930, în compania soţului său uriaş, alături de care a format „cel mai straniu cuplu din lume". Un orăşel ca oricare altul, apărut de nicăieri, cu casele aliniate de-a lungul străzii principale, cu câteva supermarketuri, cu *mobile homes*. În inima Americii, într-o zonă obişnuită, între o rezervaţie de indieni şi o comunitate de pensionari, monştrii vin să-şi dea ultima suflare.

[190] Vezi Katharine A. Philips, *The Broken Mirror. Understanding and Treating Body Dysmorphic Disorder*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1996. Aceste patologii ale privirii asupra corpului propriu determină uneori subiectul să solicite amputarea unui membru normal şi sănătos. Vezi Tim Bayne şi Neil Levy, „Amputees by choice. Body integrity disorder and the ethics of amputation", *Journal of Applied Philosophy*, vol. 22, nr. 1, pp. 75-86.

[191] „The final stop for the side show", *Los Angeles Times*, 24 iunie 1997: „In a politically correct world, Midway attractions endure", *Los Angeles Times*, 8 septembrie 2000; „The strange and wondrous case of the lobster boy", *GQ*, mai 2002, pp. 96–100.

2. A identifica

Urme, indicii, bănuieli

Jean-Jacques Courtine
Georges Vigarello

Societatea democratică şterge indiciile fizice tradiţionale, bulversează vechile coduri ale societăţii împărţite în ordine, banalizează înfăţişările şi maschează ierarhiile. Ea recompune, de asemenea, neliniştile, deplasează ameninţările, atribuie mai multe mize formelor şi chipurilor, odată ce atitudinile şi veşmintele au devenit mai greu de diferenţiat. Ceea ce alertează în mai mare măsură în privinţa expresiilor, a misterului şi pericolului lor. De aici şi succesul unor „ştiinţe" noi în secolul al XIX-lea, cum ar fi frenologia şi antropologia criminală, demersuri care încearcă să măsoare periculozitatea după impactul aparent al fizionomiilor, care leagă ferocitatea concretă a comportamentelor de ferocitatea presupusă a morfologiilor. Este un mod de a reînvia străvechea corespondenţă pe care o imagina în trecut fiziognomonia între „exteriorul" şi „interiorul" corpului: cuprinderea într-un discurs savant a perceperii unor forţe obscure venite dinăuntru. Dar şi un mod – trebuie spus – de a te înşela asupra realităţii persoanelor şi a identităţilor.

Era nevoie de baze teoretice mult înnoite pentru a răspunde la o problemă la fel de contemporană, însă mult mai precisă: aceea de a recunoaşte totdeauna identitatea, de a circumscrie indiciile care autentifică o persoană, de a indica fără greşeală „cine" „ce" este, odată îndepărtate numele şi primele aspecte. Curios, această recunoaştere a putut fi imaginată tocmai odată cu renunţarea la orice reper de periculozitate aparentă, cultivând precizia trăsăturii şi „neutralitatea" ei, privilegiind referinţa anodină în detrimentul referinţei diabolizate. Această recunoaştere inaugurează, cu un arsenal de indicii la fel de fizice, o mărturie inedită a corpului şi o viziune nouă asupra identităţii: dispozitiv care, pus la punct iniţial pentru identificarea suspecţilor, se poate extinde la identificarea tuturor. Ceea ce poate de asemenea să trezească, în treacăt, tendinţe obscure de control şi de suspiciune.

I. Ce „spun" craniile

Multă vreme nu se poate scăpa de insistenţa în a percepe indiciile de ameninţare: neliniştile secolului al XIX-lea le fac să fie mai prezente, căutându-le totodată într-un mod mai „savant". Primul exemplu în acest sens îl constituie sugestiile lui Gall, care se opreşte încă de la începutul secolului asupra corespondenţelor dintre localizările anatomice şi tendinţele criminale, palpând craniul criminalilor pentru a dezvălui mai bine pericolele pe care le prezintă aceştia: instinctul carnivor al ucigaşului, de pildă, marcat de proeminenţa oaselor situate deasupra conductului auditiv extern, sau înclinaţia vicioasă a hoţului, marcată de proeminenţa osului frontal. El localizează, de asemenea, curburile şi protuberanţele pe care le prezintă autorii de „excese" sexuale: „ceafa", de exemplu, l-ar fi „pierdut" pe Kinow, bărbatul închis la Berlin pentru „crimă de pederastie", prizonier cu atât mai observat cu cât era considerat remarcabil ca „inteligenţă"[1]. Criminalul ar deveni astfel „identificabil" pentru un ochi exersat.

Referinţele se stabilizează după anii 1820–1830 în această căutare de morfologii criminale. Se instituie o tradiţie, reperabilă în aluziile *Gazetei tribunalelor*, cu frecventele sale apeluri către „craniologi"[2], îndemnaţi să se grăbească să cerceteze craniile condamnaţilor, ca şi în insistenţele lui Broussais, care descria „facultăţile noastre legate în mod necesar de encefal, facultăţi ce se nasc, se dezvoltă, se alterează, se diminuează, cresc şi scad odată cu acest mare instrument material"[3]. Bruyères confirmă concluziile lui Gall într-o carte de succes din 1847: importanţa unei baze craniene

---

[1] Franz Joseph Gall, Johann Gaspar Spurzheim, *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier*, vol. III, Paris, f. n., 1818, p. 488. Despre Gall, vezi Marc Renneville, *Le Langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Synthélabo, col. „Les Empêcheurs de penser en rond", Paris, 2000.

[2] *Gazeta tribunalelor* insistă, pe 22 februarie 1826, asupra importanţei faptului de a observa craniul unui bărbat condamnat pentru a şaptea oară.

[3] François-Joseph-Victor Broussais, *De l'irritation et de la folie*, J.-B. Baillière, Paris, 1839, citat de Jean-Michel Labadie, „Corps et crime", în Christian Debruyst *et al.* (coord.), *Histoire des savoirs sur le crime et la peine*, De Boeck, Bruxelles, 1995, vol. II, p. 309.

disproporţionate pentru cazurile de „distructivitate“[4], importanţa unei „cefe late şi proeminente“[5] pentru cazurile de „dezordini“ sexuale. Aspecte pe care le sistematizează şi Lauvergne, care palpează îndelung craniile tuturor ocnaşilor de la Toulon cărora le este medic în anii 1830 şi repertoriază „excesul reliefurilor laterale“, afectate „pasiunilor homicide“[6], excrescenţa cerebelului, afectat pasiunilor sexuale, îngustimea şi rotunjimea frunţii, afectată pasiunilor vicioase[7].

Întâlnire nouă între corp şi crimă, această punere în corespondenţă intersectează o analiză inedită a organicului: o certitudine, bazată pe cea a biologilor de la începutul secolului, fixează în detaliile arhitecturilor osoase diferenţele dintre specii[8]. Interpretarea craniilor continuă în felul ei aceste explorări de anatomie comparată[9], chiar dacă este simplistă şi lipsită de fundament. Ea se situează, de asemenea, în continuarea unei străvechi speranţe, asociind-o cu discursul ştiinţei: observarea individului „interior“ plecând de la „exteriorul“ său. Corpul, care devine astfel interpretabil ca un tablou, ar permite o descoperire de sensuri: recunoaşterea unor pasiuni homicide, a unor forţe ascunse, întipărite chiar în oase.

Rezultatul duce la prima distincţie „savantă“ între criminali, diferenţiindu-i prin însăşi forma capului pe acuzatul care fură, pe cel care violează sau pe cel care ucide. Bineînţeles, dincolo de seducţiile iniţiale, rămân rezistenţele, aşteptările de dovezi, exigenţele de raţionalitate. „Interpretarea“ nu este lipsită în acest caz nici de obscuritate, nici de ambiguitate. *Dicţionarul ştiinţelor* insistă în 1861: „opinia este departe de a fi stabilită în privinţa

[4] Hippolyte Bruyères, *La Phrénologie, le Geste et la Physionomie*, Aubert, Paris, 1847, p. 67.

[5] *Ibidem*, p. 30. Vezi şi Sylvie Châles-Courtine, *Le Corps criminel. Approche socio-historique des représentations du corps des criminels*, teză de doctorat, EHESS, Paris, 28 februarie 2003.

[6] Hubert Lauvergne, *Les Forçats considérés sous le rapport physiologique, moral et intellectuel, observés au bagne de Toulon* [1841], Jérôme Millon, Grenoble, 1991, p. 241.

[7] *Ibidem*, p. 175.

[8] Vezi Jean-Michel Labadie, „Corps et crime“, art. cit., p. 313.

[9] Vezi, printre altele, proiectul lui Georges Cuvier de „a propune un sistem zoologic în măsură să servească la introducerea şi ghidarea în câmpul anatomiei“ (*Le Règne animal distribué d'après son organisation*, Fortin, Masson et Cie, Paris, 1816, vol. I, p. 11).

frenologiei“[10]. *Dicţionarul de medicină* al lui Robin şi Littré subliniază lipsa de dovezi, denunţând o argumentaţie „neverificată prin experienţă“[11]. *Enciclopedia modernă* din 1864 este mai categorică: ansamblul ar fi menit să conducă „la cea mai absurdă şi mai detestabilă dintre doctrine“[12].

II. Omul degenerat

Proiectul este complet redefinit în anii 1870, odată cu voinţa de a raporta diverse stigmate organice la stadii primitive ale evoluţiei. Examinarea nu se mai reduce la chip, ci se extinde la întregul corp, iar criminalul nu mai este studiat ca un accident al dispozitivului cranian, ci ca un gen în istoria umanităţii. Influenţa evoluţionismului este determinantă în această punere în paralel a unui comportament „primitiv“ şi a unui organism „primitiv“, cum determinantă este şi obsesia progresului, însoţită de teama de obstacole şi de recesiuni. Anomalii fizice şi mentale ar trăda comportamente încremenite la vârste anterioare ale omenirii. Infirmităţi şi tare ereditare ar putea inversa sensul progresului, favorizând totodată actele transgresive. Criminalii ar fi „nişte indivizi rămaşi în urmă (pe calea evoluţiei)“[13], ar constitui o „rasă aparte“, fiind apropiaţi de animalele superioare şi obiecte ale unor „tendinţe regresive transmise ereditar“[14], a căror studiere este inaugurată de Lombroso, în 1876, prin lucrarea *L'Uomo delinquente*[15].

[10] Marie-Nicolas Bouillet, *Dictionnaire des sciences, des lettres et des arts*, Hachette, Paris, ed. a 5-a, 1861, p. 1271.

[11] Pierre-Hubert Nysten, „Phrénologie“, *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire*, ed. a 10-a, complet remaniată de Émile Littré şi Charles-Philippe Robin, J.-B. Baillière, Paris, 1855.

[12] Léon Renier (coord.), *Encyclopédie moderne. Dictionnaire abrégé des sciences, des lettres et des arts, de l'industrie, de l'agriculture et du commerce*, vol. XXIII, Firmin Didot, Paris, 1864, p. 751.

[13] Martine Kaluzynski, „Aux origines de la criminologie: l'anthropologie criminelle“, *Frénésie. Histoire, psychiatrie, psychanalyse*, nr. 5, primăvara 1988, p. 19.

[14] Cesare Lombroso, *L'Anthropologie criminelle et ses Récents Progrès*, Alcan, Paris, 1891, p. 125.

[15] *Idem*, *L'Uomo delinquente, studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, U. Hoepli, Milano, 1876.

Deplasare majoră, în cadrul căreia interesul alunecă dinspre categoria crimei spre atitudinea şi persoana criminalului. Hoţi, violatori şi ucigaşi devin pentru prima dată tot atâtea terenuri menite să ducă la mai buna înţelegere a unei ascendenţe, a unei istorii, cu corespondenţele sale expresive, cu gesturile şi efectele sale. Un exemplu este figura lui Jacques Lantier – dominată de o lungă ereditate marcată de mizerie şi alcool, cu „maxilarele prea puternice“[16] şi părul prea ţepos, cu indicii de dezordine ascunse sub „o faţă rotundă şi regulată“[17], străbătută de „instinctul raptului“[18] şi de „setea ereditară de omor“[19] –, transformat în „bestie umană“ de un Zola care l-a citit pe Lombroso[20].

Un anumit facies domină, sugerând ferocitatea prin trăsături: „capacitate redusă a cutiei craniene, mandibulă grea şi dezvoltată, capacitate orbitară mare, arcade proeminente“[21], stigmate ale umanoidului. Cifrele ar acoperi ansamblul corpului: înălţime şi greutate, perimetrul capului şi unghiurile faciale, lobii urechilor şi încreţiturile de pe mâini, lungimea membrelor şi lăţimea umerilor. „Exteriorul“ nu mai traduce o pasiune ce deformează craniile, ca la Gall, ci mai curând presiunea accidentelor genetice: cele care îl fixează pe subiect la o vârstă primitivă a omului, care îl opresc la violenţele şi la încercările stângace specifice începuturilor. Este un mod de a ilustra nişte corpuri încovoiate sub rudimentele forţelor şi instinctelor, pe care sunt întipărite stigmatele arhaice ale brutalităţilor. De aici, apariţia, pe la 1880, a unei discipline cu pretenţii savante: „antropologia criminală“[22]. Tot de aici şi întreprinderea de legitimare a acesteia, cu reviste şi congrese internaţionale.

[16] Émile Zola, *La Bête humaine* [1890], Le Livre de Poche, Paris, 1984, p. 49.

[17] *Ibidem*. Vezi şi Béatrice Koeppel, „Les crimes de la «bête humaine»“, *Frénésie. Histoire, psychiatrie, psychanalyse*, nr. 5, primăvara 1988, p. 57.

[18] Émile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 73.

[19] *Ibidem*, p. 274.

[20] Vezi şi Marie-Christine Leps, *Apprehending the Criminal. The Product of Deviance in Nineteenth Century Discourse*, Duke University, Durham, 1992, în special „The production of proofs“, p. 44 şi urm.

[21] Dr. Charles Létourneau, „Prefaţă“ la Cesare Lombroso, *L'Homme criminel*, Alcan, Paris, 1887, p. V.

[22] Vezi Christian Guého, *Les Archives de l'anthropologie criminelle de 1886 à 1900*, teză de doctorat, Universitatea Paris II, 1996.

Succes fragil, fără doar şi poate: măsurătorile fizice se dovedesc foarte repede ambigue, la fel ca şi proiectul menit să caracterizeze un „criminal din naştere“. Metodele şi verificările o confirmă: Lacassagne ironizează în 1899 „afirmaţiile criminalistului italian“[23] care se aventurează într-o analiză a creierului lui Vacher, „violatorul de păstoriţe“, când de fapt mulajul utilizat este, cum ştie o lume întreagă, defectuos. „Teoriile anatomice ale şcolii italiene“ sunt considerate prea „înguste“[24], prea puţin discriminante, „mai curând zgomotoase decât solide“[25]. La toate acestea se adaugă ezitarea în privinţa dispozitivelor represive evocate de Lombroso – „detenţia pe viaţă“ pentru „criminalul din naştere“, condamnare cu atât mai „contestabilă“[26] cu cât ar fi independentă de orice judecată.

De altfel, nu mai este nevoie să facem istoria acestei antropologii care a triumfat rapid înainte de a fi la fel de rapid criticată[27]. Încă din anii 1890, existenţa unor stigmate fizice definitiv identificabile nu mai este considerată credibilă, cum nu mai este considerată credibilă nici o veche indiferenţă faţă de „cauzele sociale“, aceste fapte despre care Lacassagne, directorul *Arhivelor antropologiei criminale*, susţine că sunt determinante, comparându-le rolul declanşator cu cel al terenului organic pentru virulenţa microbiană: „Microbul nu are importanţă decât atunci când îşi găseşte un mediu favorabil care îl face să fermenteze.“[28] Degeneratul ar deveni criminal doar

[23] Alexandre Lacassagne, „Le cerveau de Vacher“, *Archives de l'anthropologie criminelle*, 1899, p. 25.

[24] „Compte rendu des séances du III^e Congrès d'anthropologie criminelle (Bruxelles, 1892)“, *Archives de l'anthropologie criminelle*, 1892, p. 485.

[25] „Compte rendu des séances du IV^e Congrès d'anthropologie criminelle (Genève, 1896)“, *Archives de l'anthropologie criminelle*, 1897, p. 18.

[26] Vezi Charles Létourneau, „Prefaţă“, *op. cit.*, p. VI.

[27] Cartea lui Pierre Darmon, *Médecins et assassins à la Belle Epoque*, Éd. du Seuil, Paris, 1989, lucrarea coordonată de Laurent Mucchielli, *Histoire de la criminologie française*, L'Harmattan, Paris, 1995, şi teza de doctorat a lui Christian Guého, *Les Archives de l'anthropologie criminelle de 1886 à 1900*, *op. cit.*, au analizat pe larg iremediabila pierdere de credibilitate şi de prestigiu suferită de Lombroso încă din anii 1890.

[28] „Congrès d'anthropologie criminelle de Rome“, *Archives de l'anthropologie criminelle*, 1886, p. 182.

orientat pe căi nevăzute de mediul în care trăieşte. Certitudine socială mult mai afirmată, marcantă chiar, dar cu siguranţă încă incapabilă să dezvolte o sociologie criminală.

III. Exigenţa identificării

Nu se poate spune că indiciile fizice şi-ar pierde sensul în aceşti ani de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Ele sunt, la drept vorbind, complet reorientate în ceea ce priveşte rolul şi conţinutul lor: mai puţin centrate pe căutarea unui „criminal din naştere" care nu poate fi întâlnit niciodată, de exemplu, şi mai mult pe căutarea unui individ anonim, dar localizat şi precis.

Pentru a înţelege cum se cuvine acest lucru, trebuie să ne oprim asupra importanţei tot mai mari care este dată recidivei după 1880, asupra necesităţii considerate tot mai presante în secolul al XIX-lea de a recunoaşte acuzatul ascuns sub o falsă identitate. „Vagabonzi", „hoinari", „oameni fără căpătâi" – cei pe care o nouă mobilitate în cadrul societăţii industriale îi face mai greu de surprins – sunt şi cei consideraţi mai suspecţi: neliniştitori prin posibilitatea de a-şi schimba „necontenit" slujba şi locul, dând de bănuit prin posibilitatea de a comite crime repetate în regiuni îndepărtate[29]. Aceşti indivizi sporesc o teamă difuză în sânul societăţii moderne, pe care presa şi literatura poliţistă o confirmă prin denunţarea unui rău ce s-ar „dezvolta de la un an la altul": „înmulţirea recidiviştilor"[30]. Reinach oferă numeroase date într-o carte de succes din 1882: „din 6.069 de indivizi puşi în libertate în 1879, 1.138 (19%) au fost prinşi sau condamnaţi din nou în acelaşi an"[31]. Presiunea creşte şi mai mult odată cu legea care condamnă extrem de aspru recidiva. Deputaţii votează la 12 mai 1885 un text ce-i trimite „într-o condamnare pe viaţă pe teritoriul coloniilor şi posesiunilor franceze" pe condamnaţii care au suferit două condamnări pentru crime într-un interval de zece ani,

[29] Vezi Simon A. Cole, *Suspect Identities. A History of Fingerprinting and Criminal Identification*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 2002, „Crimes of mobility", p. 9.

[30] Joseph Reinach, *Les Récidivistes*, G. Charpentier, Paris, 1882, p. 6.

[31] *Ibidem*, p. 20.

„fără să se ia în calcul durata nici uneia dintre pedepsele suferite"[32]. Recidiva stârneşte atâta teamă încât zdruncină la sfârşitul secolului mitul recent al întemniţării, favorizându-l pe cel al „deportării".

Ea impune mai cu seamă întărirea dovezilor legate de identitate: demascarea condamnatului care şi-o disimulează, prevenirea oricărei posibilităţi de disimulare odată ce condamnatul a fost prins din nou[33]. Ceea ce impune, mai mult ca niciodată, identificarea individului, distingerea semnelor ce-l caracterizează, stabilirea particularităţilor sale. Şi favorizează, de asemenea, o nouă exploatare a trăsăturilor. Schimbare majoră: privirea nu are prea mult de câştigat dacă se îndreaptă spre profiluri neliniştitoare, indicii difuze sau imprecise, fiind preferabilă compararea identităţilor succesive pe care şi le ia acelaşi individ sub aspecte sau nume diferite. Ceea ce impune modificarea vechiului proiect bazat pe supoziţia unui interior manifestat în exterior, pentru a se căuta mai prozaic, „la suprafaţă", semnele cifrate, „ştiinţifice", ale identităţii. O revoluţie se declanşează în interpretarea semnelor: o cale complet diferită de cea pe care o urmează în acelaşi moment epigonii lui Lombroso.

Scopul, trebuie să o spunem din nou, este descoperirea unei identităţi despre care se bănuieşte că ar fi mascată. De altfel, vechile observaţii din paşapoarte nu sunt de mare ajutor în acest sens: prea mulţi sunt termenii ce califică fiecare trăsătură drept „medie" sau „obişnuită", prea multe sunt indiciile care permit „controlarea unei identităţi, iar nu descoperirea ei"[34]. În schimb, pentru un timp, o tehnică a părut să dea o nouă vigoare preciză-rilor: fotografia. Prefectura de poliţie pariziană dispune în 1890 de peste 100.000 de fotografii de condamnaţi, confirmând existenţa unui tezaur de

[32] Legea cu privire la recidivă, 27 mai 1885, *Bulletin des lois*, seria a 12-a, B. 931, nr. 15503.

[33] Vezi Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Perrin, Paris, 2005.

[34] Suzanne Bertillon, *Vie d'Alphonse Bertillon, inventeur de l'anthropométrie*, Gallimard, Paris, 1941, p. 85. Vezi şi Vincent Denis, „Des corps de papier. Fortune et infortunes du signalement, de Marc René d'Argenson à Eugène François Vidocq", *Hypothèses 2002. Travaux de l'École doctorale d'histoire*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2003, p. 27.

memorie şi arhivistic tot mai bogat: de aici, posibilitatea „promiţătoare", cu ajutorul unui adevărat univers de referinţe, de a descoperi delincventul ce se ascunde. Cumulul este important, înmulţind documentele şi fişierele. În schimb, îşi arată foarte repede limitele, discordanţele, eterogenitatea. Fişierele de fotografii „înşală aşteptările". Cum să clasezi ansamblul? Cum să recunoşti o anumită persoană care îşi maschează numele şi trăsăturile? Masa de documente încetineşte căutarea. Delirul de imagini sfidează identificarea. Diversitatea unghiurilor din care sunt făcute fotografiile sporeşte şi mai mult confuzia. Oricum, s-a conturat o cale: detectarea identităţii mai curând în aspectul banal decât în cel sălbatic, „vânarea" indiciilor mai degrabă în fotografiile anodine, cele ale unor falsificatori care cultivă normalul, decât în „figurile josnice"[35] sau în profilurile respingătoare. Misiune decisivă, deşi portretele şi dosarele devin atât de multe încât este imposibil de dus la bun sfârşit.

IV. Identificarea antropometrică

O cale, trebuie să mai spunem o dată, s-a afirmat, departe de căutarea semnelor de oroare sau de ferocitate. Pe această cale porneşte Alphonse Bertillon, modest funcţionar la prefectură, care va utiliza nu fotografia, ci antropometria. Se adaugă o ipoteză fundamentală: certitudinea că nu se pot „întâlni doi indivizi care să aibă o osatură identică"[36]. De aici, ideea că nişte măsurători fizice corect efectuate ar permite „singularizarea" unui suspect sau a unui condamnat. De asemenea, ideea că nişte cifre care ar fi corect „rafinate" ar permite ordonarea fiecărui fişier. Ceea ce curbele antropometrice ale lui Quételet, construite în anii 1870, pot de altfel să sugereze. Nu arată autorul *Fizicii sociale* că „indivizii calificaţi drept înalţi, adică depăşind media cu un anumit număr de centimetri, sunt la fel de numeroşi ca aceia calificaţi drept scunzi, care ar fi inferiori mediei cu acelaşi număr de

[35] *Gazette des tribunaux*, 18 decembrie 1826.

[36] Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique, instructions signalétiques*, Melun, Impr. administrative, 1893, p. XVI [ediţia întâi, 1885].

centimetri"[37]? Regularitatea abaterilor faţă de medie concretizează o distribuţie: ea stabileşte o ordine, profilează o clasificare[38].

Bertillon se apropie cât se poate de mult de identificarea individuală – asigurând totodată această clasificare – prin suprapunerea cifrelor. De asemenea, prin mărirea numărului de indicii identificabile şi independente. Bertillon cunoaşte îndeaproape metoda antropologică: tatăl său a fost unul dintre protagoniştii acesteia[39] şi, pe de altă parte, el însuşi ştie, de multă vreme, să mânuiască rigle, echere şi compasuri. Propunerea sa este precisă: să se reţină unsprezece repere, printre care lungimea şi lăţimea capului, lungimea şi lăţimea urechilor, lungimea degetului mijlociu de la mâna stângă, înălţimea corpului, deschiderea braţelor. Toate, cifre „impersonale", dar „individuale". Toate, cifre independente între ele, pentru a contura mai bine „singularul". Este concepută apoi o succesiune de trei mari diviziuni care se cuprind una în alta: mai întâi, trei categorii de înălţime (talie înaltă, mijlocie şi scundă); în cadrul fiecăreia dintre ele, lungimea capului furnizează o a doua clasificare; aceasta este subdivizată la rândul ei în trei serii de lăţimi ale capului, tot ansamblul fiind construit în diviziuni succesive până la ultima măsurătoare. Câteva zeci de mii de fişe sunt astfel repartizate în subansambluri distincte: acestea sunt fracţionate tot mai mult, până ce se constituie unităţi ultime limitate la circa zece indivizi, în cadrul cărora se efectuează adevărata comparaţie. Dinamica de memorie se declanşează atunci când suspectului „i se iau semnalmentele antropometrice"[40], pe baza cărora va putea fi recunoscut la o a doua arestare.

Dispozitivul, amorsat în 1883, câştigă foarte repede în notorietate atunci când Bertillon, efectuând măsurători asupra unui anume Dupont, arestat

[37] Vezi Suzanne Bertillon, *Vie d'Alphonse Bertillon*, *op. cit.*, p. 88. Vezi şi Adolphe Quételet, „La loi de distribution des écarts", *La Physique sociale*, vol. II, Bruxelles, C. Muquardt, 1869, p. 38.

[38] Cu privire la miza statisticilor şi la rolul lui Quételet, vezi Éric Brian, „L'oeil de la science incessamment ouvert, trois variantes de l'objectivisme statistique", *Communications* nr. 54, *Les Débuts de la science de l'homme*, 1992.

[39] Louis-Adolphe Bertillon participă la *Dicţionarul de antropologie* din 1886 şi este unul dintre principalii autori ai acestuia.

[40] Vezi Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique*, *op. cit.*

de câteva ore, îi descoperă identitatea reală: dimensiunile fizice ale suspectului sunt identice cu cele ale unui individ pe nume Martin, arestat cu câteva luni mai înainte pentru furt de „sticle goale“[41]. Suprapunerea cifrelor nu ar putea desemna doi indivizi, ci doar unul singur. Imediat, interogatoriul îşi poate schimba suportul şi obiectul: Dupont recunoaşte că el este hoţul de sticle. Corpul şi-a dezvăluit singularitatea, în care Bertillon a identificat un „subiect“, a reperat un infractor.

Trebuie să insistăm asupra noutăţii radicale a întreprinderii antropometrice al cărei obiect este corpul suspecţilor, asupra rupturii dintre ea şi credinţele din trecut: pe de o parte, este privilegiată neutralitatea trăsăturilor în defavoarea aparentei perversităţi a acestora, iar pe de altă parte, extrema singularitate a unui subiect este căutată în indiciile cele mai puţin moralizate. Există o semnătură biologică, pentru prima oară afirmată şi ilustrată. Şi, de asemenea, o certitudine a unicităţii, definită foarte material: individul ar fi cu atât mai „exclusiv“ cu cât ar aparţine unei distribuţii statistice – aceea, cu cele mai puţine neregularităţi, ţinând de legea numerelor mari. O lege înscrisă în corpuri, care permite identificarea completă a individului ca subiect singular.

Înregistrarea sistematică îngăduie şi o recunoaştere cu efecte inedite, susceptibile de a se extinde la anchete variate – recunoaşterea cadavrelor unor delincvenţi fişaţi de Bertillon, de exemplu, precum cel al lui F., descoperit în Marna în februarie 1893, a cărui identificare duce la identificarea ucigaşului[42]. Dispozitivul permite în egală măsură amplificarea imaginarului cu o „fişare“ la scară mare, cu pătrunderea controlului în sânul unei populaţii: identificarea indivizilor pentru mai buna gestionare a maselor.

V. Amprentele digitale

Soluţia problemei va fi găsită totuşi altundeva. Un alt reper, la fel de fizic, la fel de singular, este experimentat în Anglia în anii 1890: amprentele digitale.

[41] Vezi Suzanne Bertillon, *Vie d'Alphonse Bertillon*, *op. cit.*, p. 112.
[42] Vezi *ibidem*, p. 117.

Şi ele constituie o semnătură biologică. Şi ele pot păstra amintirea. Corect ridicate, făcute lizibile, ele dezvăluie prin desenul lor o legătură directă cu un subiect şi numai unul. Amprentele sunt hărăzite să aibă un viitor măreţ.

Istoria descoperirii şi a succesului lor este clasică, deşi de multe ori e puţin simplificată: promovate de interesul pe care îl prezentau pentru Francis Galton, văr cu Charles Darwin şi fondator al eugenismului, ele au făcut carieră în practicile şi arhivele poliţiei; adoptat de Scotland Yard la cumpăna dintre secolele al XIX-lea şi XX, sistemul de identificare prin intermediul amprentelor avea să se răspândească aproape în toată lumea, înlocuind definitiv bertillonajul în anii 1920–1930.

Această istorie se dovedeşte totuşi mai ambiguă şi complexă. Într-adevăr, există o istorie a amprentelor digitale dinaintea identificării criminalilor: vechea practică a autentificării documentelor cu ajutorul unei urme corporale considerate ca fiind unică – amprenta unui deget întipărită în ceară – pare să se fi născut în China şi să se fi răspândit de acolo în Japonia, în Tibet şi în India[43]. Aici le vor descoperi utilitatea englezii, care aveau de rezolvat problema administrării unor imense mase de oameni. Sistemul de identificare a indivizilor prin amprentele lor nu s-a născut aşadar în Anglia, ci în marele laborator de control şi gestionare a populaţiilor „indigene“ pe care l-au reprezentat coloniile britanice. Şi, la origine, nu a fost conceput atât pentru descoperirea criminalilor, cât pentru administrarea populaţiilor civile: astfel, William Hershel, funcţionar al Coroanei în Bengal, le-a introdus în distribuirea pensiilor, pentru identificarea fără dubii a destinatarilor acestora.

Dezvoltarea, în aceeaşi perioadă, a unor preocupări similare în Lumea Nouă aduce confirmarea amprentelor. Într-adevăr, acestea nu sunt o invenţie exclusiv britanică: în America de Nord şi de Sud, expansiunea demografică,

[43] Cu privire la originea şi istoria cea mai veche a amprentelor, vezi William J. Hershel, *The Origin of Finger-Printing*, Oxford University Press, Londra, 1916; John Berry, „The history and development of fingerprinting“, în Henry C. Lee, Robert E. Gaensslen (coord.), *Advances in Fingerprint Technology*, Elsevier, New York, 1991, pp. 16–19; Simon A. Cole, *Suspect Identities*, *op. cit.*; şi, bineînţeles, Carlo Ginzburg, „Traces. Racine d'un paradigme indiciaire“, în *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Flammarion, Paris, 1989, pp. 139–180.

accelerată de valurile succesive de imigranţi, creează societăţi de străini în căutare de noi identităţi. Aici este mult mai dificil decât în Europa să situezi indivizii cu ajutorul ţesăturii de legături familiale sau al proximităţilor geografice tradiţionale. Proceduri inedite de identificare prin intermediul amprentelor sunt astfel stabilite la iniţiativa lui Juan Vucetich la Buenos Aires sau a lui Henry Morse la San Francisco în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea[44]. Exemplul american este deosebit de semnificativ: problema era aceea de a controla imigraţia chineză care intra în ţară prin porturile de pe Coasta de Vest odată cu goana după aur şi construirea căii ferate şi de a trasa, prin verificarea identităţilor, un fel de graniţă internă între americani şi cei de alte naţionalităţi[45]. Şi, atât în India colonială, cât şi pe malurile fluviului Rio de la Plata sau în oraşele californiene, apare aceeaşi problemă: similaritatea fizionomiilor hinduse sau chineze pentru occidentali pare să sfideze orice posibilitate de identificare antropometrică. „Aproape aceeaşi dificultate care poate fi resimţită în identificarea hinduşilor – constată astfel Francis Galton – poate fi experimentată şi în identificarea chinezilor care locuiesc în coloniile şi posesiunile noastre; pentru europeni, aceştia seamănă între ei chiar mai bine decât hinduşii, iar numele lor sunt chiar mai puţin variate."[46] Mitul omogenităţii rasiale a unor mulţimi fără chip a alimentat puternic sentimentul unei slăbiciuni a privirii europeanului, pierdută în masa de corpuri anonime. El s-a dovedit crucial în dezvoltarea sistemelor de identificare prin intermediul amprentelor digitale şi în declinul antropometriei.

[44] În ceea ce priveşte Argentina, vezi Julia E. Rodriguez, *Encoding the Criminal. Criminology and the Science of „Social Defense" in Modernizing Argentina (1881–1920)*, teză de doctorat, Columbia University, 2000; cu privire la California, vezi Alexander Saxton, *The Indispensable Enemy. Labor and the Anti-Chinese Movement in California*, University of California Press, Berkeley, 1971; Roger Daniels, *Coming to America: A History of Immigration and Ethnicity in American Life*, Harper & Collins, New York, 1990.

[45] Ceea ce pune problema istoriei înzestrării cu cărţi de identitate a cetăţenilor, de care nu ne ocupăm aici în mod direct. Pentru exemplul francez, vezi îndeosebi Pierre Piazza, *Histoire de la carte nationale d'identité*, Odile Jacob, Paris, 2004, şi Xavier Crettez, Pierre Piazza (coord.), *L'Encartement des individus. Histoire et sociologie d'une pratique d'Etat*, La Documentation française/INHES, Paris, 2005.

[46] Francis Galton, *Finger Prints*, Macmillan & Co., Londra, 1892, p. 152.

Rămânea totuşi să mai fie concepută o metodă de clasificare a urmelor digitale care să permită ordonarea lor pe categorii, arhivarea şi apoi regăsirea lor în mod rapid, economic şi raţional. Francis Galton se pune pe treabă la sfârşitul anilor 1880 şi ajunge la un sistem de bază cu trei elemente (în arce, bucle şi volute), care avea să servească drept model pentru majoritatea clasificărilor ulterioare. Galton determină în labirintul de „creste" şi de „brazde" detaliile punctelor de comparaţie care permit diferenţierea sau apropierea a două amprente; el calculează şi elimină probabilitatea infimă ce ar face ca doi indivizi să poată avea o amprentă similară. Un funcţionar din administraţia colonială, Edward Henry, perfecţionează procedura: „sistemul Henry", introdus în 1895 în poliţia din Bengal, este adoptat pe întreg teritoriul Indiei în 1897, apoi, la cumpăna dintre secole, în Anglia, unde coexistă din acel moment cu datele antropometrice înregistrate în fişele poliţiei. Bertillonajul nu va supravieţui acestei irezistibile expansiuni: antrenată de succesul ei, metoda se va răspândi de aici în întreaga lume şi va dobândi în cele din urmă monopolul cvasiuniversal pe care îl cunoaştem astăzi. Încă din 1910, în Statele Unite se descoperă posibilitatea de a o utiliza în ridicarea de amprente „latente" de la locul crimei, avantaj considerabil faţă de antropometrie şi care o va face să joace un rol determinant atât în medicina legală, cât şi în administrarea probei judiciare. New York Police Department, ca de altfel majoritatea serviciilor de poliţie nord-americane şi europene, începează astfel în anii 1920 să mai ia măsurile antropometrice ale delincvenţilor care trec prin mâinile sale. Începând din anii 1930–1940 se constituie o corporaţie de tehnicieni specializaţi în ridicarea şi interpretarea amprentelor, ai cărei membri se profesionalizează şi aspiră la un statut de experţi; tehnicile lor se standardizează, iar tribunalele, după câteva ezitări, admit în final caracterul irefutabil al probelor propuse de ei. Această reuşită spectaculoasă este urmată de marele succes popular, în ajunul celui de-al Doilea Război Mondial şi imediat după sfârşitul lui, al literaturii poliţiste şi al romanului poliţist, în care amprentele, a căror prezenţă este la început discretă, vor juca un rol tot mai important în reprezentarea luptei împotriva crimei: ele devin treptat un fel de flagrant delict *in absentia*, însăşi semnătura criminalului.

VI. Corpul şi urmele lui

Trebuie să evaluăm cum se cuvine ce au însemnat mizele şi consecinţele înlocuirii bertillonajului cu „dactiloscopia". Astfel, aducerea în Anglia a tehnicilor de identificare utilizate în colonii transformă criminalul britanic într-o specie străină pe cale de domesticire. Însă, dincolo de controlarea delincvenţilor şi de cazul Angliei, adoptarea „sistemului Henry" aproape în întreaga lume marchează o transformare a modului de guvernare a cetăţenilor obişnuiţi de către nişte state a căror birocraţie se întăreşte considerabil în cursul secolului XX.

> O transformare într-un model cvasicolonial de guvernare, o transformare a relaţiei dintre stat şi cetăţeni [...] care au devenit comparabili cu nişte supuşi din colonii: o masă de străini, diferiţi, de o mobilitate periculoasă [...] ale căror identităţi trebuiau să fie controlate prin sistemul amprentelor[47].

Aici e toată ambiguitatea universalizării sistemului amprentelor, instrument eficient de luptă împotriva crimei şi totodată instrument potenţial de încadrare generală a populaţiilor. Victoria amprentelor asupra antropometriei dezvăluie totuşi o altă transformare, o profundă mutaţie în câmpul privirii îndreptate asupra corpului criminal şi, dincolo de acesta, asupra identităţii individuale, plecând de la ceea ce singularitatea corpului ne permite să percepem din ea.

Antropometria, bazată pe observaţie şi calcul, legitimată de antropologie, se bucura de prestigiul ştiinţei, inclusiv în rândul celor care, asemenea lui Galton, aveau să fie artizanii dispariţiei sale. Ea prezenta totuşi, în ceea ce priveşte necesităţile descoperirii criminalilor şi ale gestionării maselor, nişte inconveniente majore: aplicarea relativ înceată, formarea dificilă şi de lungă durată a operatorilor sistemului, incoerenţele întotdeauna posibile între aceştia din urmă. Într-adevăr, antropometria se bazează pe o utilizare a privirii (perceperea corpului, pe care se bazează calculele) şi a limbajului (tehnica „portretului vorbit") în cadrul căreia nu este posibil să se elimine complet

[47] Vezi Simon A. Cole, *Suspect Identities*, *op. cit.*, p. 96, lucrare ale cărei analize le reluăm aici.

ecuaţia personală a operatorului. Sunt uşor de imaginat avantajele pe care le oferă detecţia digitală: rapiditatea şi caracterul mecanic al procedurii, formarea de scurtă durată şi puţin costisitoare a operatorilor, reducerea riscurilor de divergenţă între interpretări. Această victorie a tehnicii asupra ştiinţei, a unui procedeu mecanic care se înrudeşte cu producţia industrială de masă asupra unei forme de observaţie de inspiraţie savantă este consecinţa unei restrângeri a câmpului şi a unui control al exercitării percepţiei asupra corpului omenesc. „În bertillonaj, identitatea încă era văzută. În tehnica amprentelor, identitatea este reprezentată de o imagine abstractă. Reproducerea mecanică a disciplinat viziunea dezordonată a observatorilor umani."[48] Tocmai prin acest aspect succesul tehnologiei amprentelor constituie o cotitură decisivă în cultura vizuală a identificării. În primul rând, a fost vorba de a înlătura abaterea atenţiei pe care o reprezintă încă în antropometrie păstrarea unei perceperi globale a corpului, restrângând-o pe aceasta din urmă la reperarea unor urme minime. Iar în al doilea rând, de a reduce la minim medierea privirii şi a limbajului în procedurile de identificare. „Amprenta digitală a unui individ – a afirmat faimosul criminolog John Henry Wigmore în 1923 – nu este o mărturie cu privire la corpul său, ci însuşi corpul său."[49] Examinarea tehnologiilor de identificare de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi până în zilele noastre dezvăluie astfel o fragmentare tot mai fină şi o controlare tot mai strictă a percepţiilor asupra corpului omenesc: identitatea individuală se desprinde treptat de imaginea concretă şi de indiciile de suprafaţă ale corpului, pătrunzând în adâncurile abstracte ale codajului biologic al organismului.

VII. „Regretul lui Galton" şi amprentele genetice

Să ne întoarcem însă pentru un moment la Galton. Astăzi am putea considera că triumful său este deplin. Utilizarea amprentelor a devenit universală, iar forţa ştiinţifică şi juridică a dovezilor pe care acestea le furnizează

[48] *Ibidem*, p. 167.
[49] *Ibidem*.

nu mai este pusă în discuţie. Datorită extraordinarei răspândiri a romanului poliţist şi a filmului poliţist, ele au devenit pentru majoritatea oamenilor promisiunea că nici o crimă nu va rămâne nepedepsită – cel puţin în universul ficţiunilor. Aşa se face că echipe de tehnicieni specializaţi în crime, înarmaţi cu cunoştinţe medicale şi cu proteze tehnologice care ajută privirea, au luat în literatură şi pe ecrane locul privirii pătrunzătoare şi al intuiţiei fulgerătoare a detectivilor din secolul al XIX-lea – Dupin sau Holmes –, apoi al tenacităţii bătăioase a anchetatorilor din anii 1940 şi 1950, creaţi de Dashiell Hammett şi Raymond Chandler. Eroismul poliţist trece treptat de la justiţiarul urban la medicul legist. Începând din anii 1980, progresele tehnologice ale laserului le-au permis noilor experţi într-ale crimei să preleveze cu o precizie inegalabilă simple schiţe de amprente latente. Informatizarea clasificării, a trierii şi a comparării contururilor acestora a accelerat şi mai mult prelucrarea masei de date adunate în bănci şi reţele regionale sau naţionale şi a dezvoltat procedurile de identificare de la distanţă. Lupta împotriva criminalităţii dispune de un arsenal tehnologic la care Galton n-ar fi putut nici măcar să viseze.

Totuşi, asta n-ar fi scăzut cu nimic decepţia pe care a resimţit-o în timpul vieţii. Într-adevăr, programul său de cercetare era impregnat de speranţa post-darwinistă de a vedea că amprentele joacă rolul unui fel de urmă fosilizată a evoluţiei speciilor şi raselor. Iar ambiţia lui era să descopere în aceste urme de neşters ale individualităţii nişte marcatori ai eredităţii şi ai originii etnice, despre care ne imaginăm cu uşurinţă ce rol ar fi urmat să joace în programul eugenismului. Marele său regret a fost că n-a ajuns în acest domeniu la rezultatele la care spera[50].

Se pare că, de atunci, regretul lui Galton a fost oarecum uitat. Corelaţia între tipurile de amprente şi rasă a stârnit câteva ecouri atunci când, între 1880

[50] Nutrise în această privinţă „mari speranţe, care fuseseră înşelate, mai precis folosirea [amprentelor] pentru a indica rasa şi caracterul" (*ibidem*). Acest pasaj este citat de Paul Rabinow, căruia îi datorăm aici ideea „regretului lui Galton": „Galton's regret. Of types and individuals", în Paul R. Billings (coord.), *DNA on Trial. Genetic Identification and Criminal Justice*, Cold Spring Harbor Laboratory Press, Plainview (N.Y.), 1992, pp. 5–18.

şi Primul Război Mondial, lupta împotriva „degenerărilor" a atins paroxismul. Această preocupare va deveni totuşi marginală în anii 1920, pentru ca în anii '30 să slăbească, iar în cursul deceniului următor să se limiteze la un cerc restrâns de persoane[51]. Cu excepţia tragică, după cum se ştie, a aplicării acestor cercetări „morfologice" în detecţia rasială de către „antropometria" nazistă.

Ideea de a vrea să caracterizezi nişte amprente ca fiind „criminale" pare probabil ciudată astăzi, dar nu e sigur că speranţa de a descoperi un marcator biologic ar fi dispărut definitiv: oare nu s-a vorbit, la începutul anilor 1970, despre prezenţa unui dublu cromozom Y ca explicaţie a comportamentului criminal? Aici este pericolul care pândeşte ultimele dezvoltări ale tehnologiilor de identificare bazate pe cercetarea „amprentelor genetice".

Căutarea ADN-ului a deschis, într-adevăr, vaste perspective medicinei legale. Prezenţa de urme genetice la locul crimei este mult mai abundentă decât cea a amprentelor, înzecind astfel posibilităţile de identificare. Constituirea unor bănci de date genetice ne permite pe de altă parte să prevedem rezolvarea unor cazuri penale în care încă nu s-a descoperit vinovatul sau dezvinovăţirea celor care au fost condamnaţi pe nedrept[52]. Totuşi, riscurile sunt mai mari: cele de manipulare de către poliţie sau de incompetenţă a acesteia[53], dar mai ales cele de a se păstra din masa de date genetice acumulate informaţii cu privire la rasa sau la istoria medicală a subiecţilor şi de a le corela cu criminalitatea[54]. Dezvoltarea proiectelor de identificare biometrică ce vizează controlarea „modernităţii lichide", a fluidităţilor persoanelor şi grupurilor pune probleme acute de protecţie a vieţii private şi

[51] Referitor la această chestiune, vezi Simon A. Cole, *Suspect Identities*, *op. cit.*, pp. 97–118, („Degenerate fingerprints").

[52] Barry Scheck, Peter Neufeld, Jim Dwyer, *Actual Innocence. Five Days to Execution and Other Dispatches from the Wrongly Convicted*, Doubleday, New York, 2000.

[53] Pe care le-a ilustrat spectaculos procesul de la Los Angeles al lui O.J. Simpson; vezi, de exemplu, Toni Morrison, Claudia Brodsky Lacour, *Birth of a Nation'hood. Gaze, Script and Spectacle in the Simpson Case*, Pantheon, New York, 2000.

[54] Vezi Nicole Hahn Rafter, *Creating Born Criminals*, University of Illinois Press, Urbana, 1997.

de apărare a libertăţilor individuale[55]. Acest risc este cu atât mai mare cu cât există o aşteptare considerabilă atât din partea instituţiilor politice sau judiciare, cât şi din partea publicului: teama de a nu asista cumva la dezvoltarea unui determinism genetic mascat, care să trezească speranţa de a găsi în patrimoniul genetic marcatorii biologici ai „omului criminal", nu este neîntemeiată. Mai bine să lăsăm regretele lui Francis Galton să doarmă în pace.

[55] Referitor la această chestiune, vezi *Cahiers de la sécurité*, nr. 56, INHES, Paris, 2005, în special contribuţia lui Ayse Ceyhan, „La biométrie: une technologie pour gérer les incertitudes de la modernité contemporaine. Applications américaines". Iar în Franţa, dezbaterea cu privire la proiectul de carte de identitate şi paşaport electronice INES (Identité Nationale Électronique Sécurisée), *Le Monde*, 16 iunie 2005.

PARTEA A PATRA

Suferinţă şi violenţe

1. Masacre
Corpul şi războiul

Stéphane Audoin-Rouzeau

Orice experienţă de război este înainte de toate o experienţă a corpului. În război, corpurile exercită violenţa şi tot corpurile o îndură. Această corporalitate a războiului se confundă atât de mult cu fenomenul războinic, încât nu este uşor să separi „istoria războiului" de o antropologie istorică a experienţelor corporale induse de activitatea războinică.

Ca să ne limităm la Occident şi la contactul său cu alte arii culturale, de altfel singurele obiecte care ne vor reţine aici atenţia, să observăm mai întâi că, în a doua jumătate a secolului XX, puţini occidentali au putut să-şi sustragă în totalitate corpul experienţei războiului. Astfel, în cele două conflicte mondiale, lupta a căpătat sensul unei obligaţii generalizate. Lansând principiul înrolării în masă, apoi, în 1798, pe cel al unei recrutări imitate treptat de alte state europene, războaiele din perioada Revoluţiei Franceze şi a Primului Imperiu au provocat probabil o primă generalizare a experienţei corporale a luptei: cu toate acestea, în realitate, mobilizarea bărbaţilor nu a fost nici pe departe completă (1 600 000 de mobilizaţi în Franţa între 1800 şi 1815). Apoi, după o revenire la normalitate cel puţin parţială, deceniul şapte al secolului al XIX-lea şi următoarele au fost marcate, sub presiunea modelului prusac, de o nouă etapă a militarizării societăţilor europene. Adevăratul salt s-a produs însă odată cu cele două conflicte mondiale. Astfel, din 1914 până în 1918, 70 de milioane de occidentali au fost chemaţi sub arme. În Franţa, de exemplu, presiunea recrutării este extremă: unele clase de vârstă sunt mobilizate în proporţie de peste 90 %, vârsta-limită a îmbrăcării uniformei militare fiind împinsă atât în jos (optsprezece ani, ba chiar şi şaptesprezece ani în cazul voluntarilor cu acordul părinţilor), cât şi în sus (patruzeci şi opt de ani pentru cele mai vârstnice clase din rezerva teritorială). Ţările cele

mai refractare la obligaţia militară trebuie să o accepte până la urmă: de exemplu, Marea Britanie, începând din ianuarie 1916, care recrutează 2,5 milioane de oameni. Douăzeci şi ceva de ani mai târziu, al Doilea Război Mondial a dus la o mobilizare şi mai amplă: 87 de milioane de occidentali au purtat uniforma militară, într-un conflict, ce-i drept, de mai lungă durată. Unele ţări aplică o presiune de recrutare mai mare decât în cursul conflictului precedent: dacă Rusia mobilizase circa 17 milioane de oameni între 1914 şi 1917, Uniunea Sovietică mobilizează 34,5 milioane începând din 1939. Dacă Statele Unite chemaseră sub arme 4,2 milioane de oameni în 1917–1918, din decembrie 1941 vor chema 16 350 000. În ceea ce o priveşte, Germania a reuşit să treacă de la 13,2 milioane de mobilizaţi în 1914–1918 la 17,9 milioane în 1939–1945, cu preţul recrutării, la finele conflictului, de tineri care nu aveau decât 16 ani, uneori şi mai puţin, şi de bărbaţi adulţi în vârstă de până la 55 de ani. Desigur, nu toţi cei care intrau în alcătuirea acestor imense mase militarizate au cunoscut pe pielea lor experienţa luptei: complexitatea tot mai ridicată a logisticii şi a administrării armatelor a contribuit la creşterea numărului de militari necombatanţi, ca şi a numărului celor care nu erau siliţi să lupte la infanterie, armă în care încercările corporale rămân de departe cele mai dure[1]. Cu aceste rezerve, trebuie să subliniem că încercarea fizică a războiului a constituit un fel de normă socială pentru majoritatea bărbaţilor din lumea occidentală între 1914 şi 1945.

Însă aceştia nu au fost singurii implicaţi. Într-adevăr, niciodată până atunci activitatea războinică nu-şi mai împlântase rădăcini atât de multe şi de adânci în structura socială a naţiunilor beligerante. Corpurile civililor au fost cu atât mai puţin cruţate cu cât la constrângerile mobilizărilor economice şi sociale – cărora femeile, în special, le-au plătit un greu tribut – s-au adăugat efectele unei totalizări a activităţii războinice, apărută pe scară largă odată cu anii

[1] Aşa se face că armatele din Primul Război Mondial sunt constituite la începutul conflictului în proporţie de peste 70% din infanterişti, iar la sfârşitul conflagraţiei aceştia nu mai reprezintă decât 50%. Douăzeci şi cinci de ani mai târziu, se apreciază că doar 700 000 de soldaţi americani, din cei 8,8 milioane mobilizaţi în 1945, au alcătuit diviziile combatante şi că, din trupele americane din Pacific, mai puţin de 40% au cunoscut cu adevărat lupta (din care o bună parte în mod accidental, de fapt).

1914–1918, care i-a transformat pe civili în ţinte privilegiate ale fenomenului războinic. Ţinte indirecte prin epuizarea corpurilor ca urmare a privaţiunilor materiale, alimentare îndeosebi, sau a lungilor deplasări legate de migraţiile în masă şi de mutările forţate. Ţinte directe prin masacrele legate de invazii şi de ocupările de teritorii, de bombardamentele strategice, de foamete (organizată sau nu) şi, în fine, de deportări (cu sau fără scop de exterminare).

Pe ansamblu, experienţa corporală a războiului total între 1914 şi 1945 s-a tradus în primul rând printr-o mortalitate în masă: în timpul Primului Război Mondial au pierit 8,5 milioane de occidentali, în cea mai mare parte combatanţi, pierderile de vieţi omeneşti în rândul civililor fiind, prin comparaţie, puţin numeroase. În schimb, în conflictul următor au fost ucişi 16 sau 17 milioane de combatanţi occidentali, dar şi 21 sau 22 de milioane de civili, în special în Europa Centrală, Balcanică şi Orientală. La toate aceste victime s-a adăugat o enormă supramortalitate indirectă.

În perioada „celui de-al doilea secol XX", în noul cadru al „revoluţiei nucleare"[2], experienţa războiului devine mult mai limitată social, unele clase de vârstă bine determinate suportându-i totuşi în mod privilegiat încercările corporale. Cei 1,2 milioane de tineri francezi încorporaţi care au luptat în Algeria între 1954 şi 1962 constituie în acest sens ultima „generaţie de război" din secolul XX în Europa Occidentală. În schimb, deşi 1,5 milioane de oameni au fost chemaţi sub drapele în Statele Unite pentru a lupta în Coreea, ei nu reprezentau decât un foarte mic procent din totalul tinerilor între 18 şi 21 de ani care trebuiau înregistraţi în evidenţele armatei în acea perioadă. Şi, cu toate că 3,4 milioane de americani au fost în Vietnam între 1965 şi sfârşitul lui 1972, numai 16% dintre ei proveneau din recrutare (al cărei apogeu se situează în 1966, cu 382 000 de oameni, şi care a furnizat 88% din trupele de infanterie, suferind 50% din pierderi). Chiar ţinând cont de generaţiile de tineri sovietici care au luptat în Afganistan din 1980 până în 1989 sau de combatanţii sârbi, croaţi şi bosniaci care s-au înfruntat în momentul dezmembrării fostei Iugoslavii, în anii 1990, pare destul de clar că experienţa

[2] Jean-Louis Dufour, Maurice Vaïsse, *La Guerre au XX^e siècle*, Hachette, Paris, 1993, capitolul III.

corporală a războiului îşi pierde caracterul de banalitate socială, pentru a deveni o excepţie. În plus, ea tinde să nu mai fie împărtăşită decât de voluntari, care luptă pe teatre de operaţiuni situate departe de metropolă. Experienţa corporală a luptei s-a distanţat astfel treptat de societăţile occidentale, care, pe deasupra, sunt puternic demilitarizate în comparaţie cu prima jumătate a secolului. La sfârşitul acestuia, s-ar zice că experienţa luptei a devenit de neconceput pentru marea majoritate a oamenilor. Cu toată ameninţarea terorismului – în fapt, foarte difuză –, se pare că posibilitatea de a suferi o vătămare corporală ca urmare a războiului, în calitate de combatant sau de civil, a dispărut definitiv din orizontul nostru de aşteptare. Ceea ce nu înseamnă însă că violenţa extremă a secolului XX nu apasă greu asupra prezentului nostru, între fascinaţie, victimizare şi derealizare.

I. Lupta modernă: o experienţă corporală nouă

1. Moştenirile corpului drept[3]

Soldatul de la începutul secolului al XIX-lea luptă ţinându-şi corpul drept: el înfruntă pericolul în picioare sau, în caz de absolută necesitate, în genunchi. Această poziţie îi este impusă de arma sa, puşca cu pulbere, capabilă să lanseze un glonţ rotund, lent, cu slabă putere de penetrare, la o distanţă utilă de circa o sută de metri, rareori mai mult. Un soldat foarte experimentat o poate încărca de două ori pe minut, operaţiune realizabilă numai în picioare. Trăgătorul îşi descarcă arma tot din picioare, şi din aceeaşi poziţie atacă la baionetă, înfruntând zidul de gloanţe ce i se ridică în faţă. O asemenea „tehnică a corpului", ca să reluăm celebra expresie a lui Marcel Mauss[4], nu constituie nici pe departe o problemă secundară: poziţia verticală a soldatului este nu numai impusă de condiţiile tehnologice ale luptei, ci şi puternic valorizată – şi valorizantă – din perspectiva combatanţilor. Un întreg etos

[3] Reluăm aici, bineînţeles, expresia lui Georges Vigarello din *Le Corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Jean-Pierre Delarge, Paris, 1978.

[4] Marcel Mauss, „Les techniques du corps", *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1997, pp. 365-386 [ediţia întâi, 1950].

al bătăliei stigmatizează comportamentele corporale instinctive ce constau în a-ţi trage capul între umeri şi a-l pleca atunci când te afli sub focul inamicului. În amintirile sale, Jean-Roch Coignet evocă faptul că, la Montebello, pe 9 iunie 1800, când a primit botezul focului aflându-se în rândul trei, a plecat instinctiv capul la trecerea salvei inamice. Imediat a fost lovit cu latul sabiei peste raniţă de către sergentul său major, care şi-a însoţit gestul cu următoarele cuvinte: „Capul nu se pleacă."[5] În pericolul extrem al câmpului de bătălie, omul se ţine drept. Fizic, dar, se presupune, şi moral.

De aceea, trebuie să fie perfect *vizibil*, şi nu invers. Estetica uniformei lega punerea în practică a violenţei războinice de frumuseţea unei ţinute militare care, în perioada războaielor napoleoniene, îşi atinsese apogeul. Culoarea vie a stofelor nu are doar rolul de a fi un semn de recunoaştere pe câmpuri de bătălie înecate în fumul degajat de arderea pulberii negre. Ca şi părţile lucitoare ale ţinutelor, ea este menită să pună în valoare corpul soldatului, mai cu seamă în luptă. Felul cum îşi poartă oamenii părul le accentuează de altfel înălţimea şi le scoate şi mai mult în evidenţă silueta. „Omul este animat de nevoia de a părea înalt, de a ridica fruntea", scrie Bachelard[6]: în acest sens, nu trebuie să subestimăm aici spaima pe care o putea prilejui vederea înaltelor siluete duşmane, împlătoşate şi călare pe cai. La Waterloo, un sergent britanic a descris în termenii următori apariţia bruscă a cuirasierilor francezi în faţa liniei sale: „Înfăţişarea lor era înfricoşătoare – nici unul nu avea sub doi metri, purtau căşti de metal şi pieptul le era apărat de cuirase bombate astfel încât să devieze impactul gloanţelor. Păreau înzestraţi cu o constituţie fizică formidabilă şi m-am gândit că n-aveam nici cea mai mică şansă în faţa lor."[7]

Armatele de la începutul secolului XX păstrau multe urme ale acestor vechi exigenţe în materie de poziţie verticală şi de estetică combatantă.

[5] Jean-Roch Coignet, *Souvenirs de J.R. Coignet*, Mame, Tours, 1965, p. 22 [ediţia întâi, 1851].

[6] Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, José Corti, Paris, 1943, p. 43. Citat de Georges Vigarello, *Le Corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, *op. cit.*, p. 9.

[7] Citat de John Keegan, *Anatomie de la bataille. Azincourt 1415. Waterloo 1815. La Somme 1916*, Robert Laffont, Paris, 1993, p. 130.

Decizia de a menţine pantalonul roşu în armata franceză înainte de 1914 este bine cunoscută. Mai puţin cunoscut este însă faptul că, până şi în armatele în care, la aceeaşi dată, funcţionalitatea se impusese şi se trecuse la culoarea kaki, ca în Marea Britanie, sau la *Feldgrau*, ca în Germania, nu se renunţase nici pe departe la fireturile de culoare aprinsă, la piesele decorative lucitoare sau chiar la acoperămintele de cap fără mare capacitate de protecţie, precum casca cu vârf din piele scorţoasă folosită în armata germană. Raţiunea lor de a fi îşi avea rădăcinile într-o foarte veche tradiţie de modelare a siluetei războinicului.

În consecinţă, „dresajul" foarte dur la care erau supuşi recruţii din toate armatele occidentale la începutul secolului – acea învăţare interminabilă a rectitudinii corporale prin intermediul poziţiilor regulamentare, al rigidităţii poziţiei de drepţi, al gesturilor de prezentare a armelor (despre care nu trebuie să uităm că duc la crearea intimităţii dintre soldat şi arma sa) şi al lentei deprinderi a ordinii stricte şi a marşului – se înscria în continuarea multora dintre exigenţele luptei care erau în uz cu mai puţin de o sută de ani înainte. Într-adevăr, soldaţii de la începutul secolului XX luptau umăr la umăr, puterea de foc redusă impunând această concentrare a oamenilor de natură să garanteze eficacitatea tirului. Ofiţerii îşi ţineau oamenii suficient de aproape ca să fie auziţi şi trebuiau să fie în măsură să-i facă să manevreze sub foc. Una peste alta, soldaţii trebuiau să trăiască teroarea înfruntării, îndurau focul inamic şi întâmpinau atacul infanteriei sau al cavaleriei adverse „cusuţi laolaltă", ca să reluăm puternica expresie a generalului MacDonald* de după bătălia de la Wagram (1809). Această bogată moştenire rămânea pregnantă în cazărmile dinainte de 1914. Aşa cum subliniază Odile Roynette, în condiţiile în care corpul este considerat o oglindă a sufletului ostaşilor, „imobilitatea şi rigiditatea sunt percepute ca nişte semne ale stăpânirii de sine şi ale impasibilităţii ce le-ar putea fi cerute în luptă"[8].

* Etienne Jacques Joseph Alexandre MacDonald (1765–1840), devenit mareşal al Imperiului după ce s-a remarcat în această bătălie (n. tr.).

[8] Odile Roynette, *„Bons pour le service". L'expérience de la caserne en France à la fin du XIX^e siècle*, Belin, Paris, 2000, p. 273.

Şi totuşi, oare corpurile soldaţilor occidentali erau la acea dată chiar atât de prost antrenate pentru lupta modernă, cum se susţine de multe ori având în vedere hecatombele de după 1914? Să subliniem mai curând că, graţie „producerii sistematice a unui corp militar"[9], în plină afirmare din secolul precedent, corpurile acestor soldaţi nu mai fuseseră pregătite niciodată cu atâta grijă pentru imensele eforturi ale războiului. În armata franceză, de exemplu, care nu trece drept una ce a ştiut să anticipeze noile exigenţe, criteriul determinant în faţa comisiei de recrutare nu mai era, din 1901, o anumită înălţime minimă, ci greutatea (minimum 50 de kilograme, din 1908), la care se adăuga perimetrul toracic. Acesta din urmă trebuia să fie mărit de o nouă gimnastică de inspiraţie suedeză care s-a răspândit în cadrul regimentelor în primii ani ai secolului, scrima şi înotul venind în sprijinul practicilor menite să facă trupurile mai elastice. Marşul, în special, rămânea un aspect central al pregătirii fizice pentru război, şi pe bună dreptate, dacă ţinem seama de rusticitatea organizării tuturor armatelor în campanie la începutul secolului. El este efectuat cu o încărcătură care, desigur, a devenit mai uşoară începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea, dar care atinge încă în jur de 30 de kilograme (raniţă, îmbrăcăminte şi armă) şi pe care soldatul trebuie să fie în stare să o poarte pe o distanţă de 24–26 de kilometri la capătul unui antrenament progresiv. La cavalerie şi la artilerie, mulţimea sarcinilor şi exigenţele strunirii calului duceau la un „dresaj" fizic şi mai dur. Una peste alta, „tinerii cei mai căliţi se culcă în fiecare seară frânţi de oboseală în primele luni, indiferent cărei arme ar aparţine", notează un medic în 1890[10]. Să observăm mai ales că această deprindere a unei noi culturi somatice, „aflată la originea unei suferinţe fizice de netăgăduit"[11], s-a făcut într-un mod mai puţin abstract, mai aproape de realităţile războiului anticipat. Marca antrenamentului prusac, care condusese la victoriile din procesul de unificare a Germaniei – în special victoria asupra Franţei în 1870 –, a apropiat

[9] Georges Vigarello, Richard Holt, *Histoire du corps*, vol. II, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Éd. du Seuil, Paris, 2005, p. 363 [trad. rom. *Istoria corpului*, vol. II, *De la Revoluţia Franceză la Primul Război Mondial*, Art, Bucureşti, 2008].

[10] Citat de Odile Roynette, *„Bons pour le service"*, *op. cit.*, p. 300.

[11] *Ibidem*, p. 314.

pregătirea soldaţilor de nişte condiţii de confruntare mai realiste: învăţarea răspândirii şi a desfăşurării în tiraliori, activitate din ce în ce mai amplă în teren variat, reperarea accidentelor de teren, căutarea de adăposturi şi săparea pământului (un antrenament mult mai puţin dezvoltat totuşi în Franţa decât de cealaltă parte a Rinului), învăţarea deschiderii focului pe teren (depăşindu-se simpla tragere la ţintă) – este vorba, cum spune ministrul de Război în 1901, de punerea în aplicare a unei instrucţii care să formeze o infanterie „elastică şi manevrieră" în vederea luptei[12].

Şi totuşi, nici una dintre armatele occidentale n-a ştiut cu adevărat să facă să evolueze aceste iniţieri corporale în funcţie de lecţiile oferite de conflictele de la începutul secolului XX (războiul anglo-bur, războiul ruso-japonez, războiul balcanic), în care noile armamente folosite contraziceau multe dintre anticipările cu privire la războiul viitor[13]. Subestimarea efectelor proiectilelor asupra corpurilor este extrem de frapantă, aşa cum o arată acest text din 1913 al doctorului Ferraton, care se număra printre cele mai mari nume ale chirurgiei de război europene înainte de 1914: „Medicii au visat întotdeauna la nişte proiectile umanitare care să rănească destul de mult ca să oprească inamicul şi destul de puţin ca să nu producă leziuni foarte grave. [...] În realitate, în cazul acestor gloanţe [de calibru mic], durerea resimţită este slabă; leziunile produse sunt destul de mici ca să-i îngăduie rănitului să meargă singur la postul de prim-ajutor; proiectilul, mai puţin bacterifer, antrenează rareori resturi de îmbrăcăminte; orificiile pe care le creează sunt de obicei curate şi de diametru redus; evoluţia traumelor este de regulă mai simplă şi mai rapidă decât în trecut; infirmităţile rezultate sunt mai rare."[14]

[12] Circulară a generalului André, ministru de Război, 30 noiembrie 1901. După Odile Roynette, *ibidem*, p. 289. Acest paragraf se bazează în întregime pe capitolul V al lucrării sale.

[13] Olivier Cosson, „Expériences de guerre du début du XX^e siècle (guerre des Boers, guerre de Mandchourie, guerre des Balkans)", în Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (coord.), *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914–1918*, Bayard, Paris, 2004, pp. 97–107.

[14] Doctor M. Ferraton, „Sur les blessures de guerre par les armes modernes", *Bulletins et mémoires de la Société de chirurgie de Paris*, 1913.

În realitate, a lipsit nu atât observarea noilor conflicte, cât interiorizarea datelor experienţei, necoerente cu un întreg sistem de reprezentări asupra a ceea ce *trebuia să fie* războiul viitor. Ca atare, războiul însuşi, printr-un puternic efect de ricoşeu, va modifica în profunzime antrenamentul soldaţilor în timpul conflictului – de altfel, cu preţul unei înăspriri considerabile a pregătirii lor. Aşa au stat lucrurile pentru toate contingentele mobilizate în cursul Primului Război Mondial[15], însă „repercutarea experienţei" asupra antrenamentului pentru luptă a acţionat şi în al Doilea Război Mondial, aşa cum o demonstrează, de exemplu, antrenamentul necruţător – şi adesea mortal – al trupelor germane duse să lupte pe frontul de est[16] sau cel al puşcaşilor marini americani antrenaţi să lupte în Pacific[17] ori în Vietnam. Cu toate acestea, nici un antrenament prealabil nu poate înlocui complet cultura somatică dobândită pe câmpul de bătălie propriu-zis: în toate conflictele din secolul XX, când au ajuns în linia întâi, soldaţii novici, chiar şi cei foarte bine antrenaţi în prealabil, au suferit pierderi considerabile la început. Fie şi numai pentru că aceştia nu ştiu să se aplece la timp sau să se arunce la pământ suficient de repede.

2. *Mutaţiile tehnicilor corpului*

Într-adevăr, încă din anii 1840, şi mult mai evident din anii 1860, evoluţia armamentului (în special puşca de infanterie) a început să-l facă pe combatantul occidental să treacă din poziţie verticală în poziţie culcat, îndepărtându-i totodată pe oameni între ei pe câmpurile de luptă. Noile praguri

[15] Pentru armata germană, în special cu privire la noţiunea de „repercutare a experienţei" şi la mecanismele acesteia, a se consulta analizele lui Anne Duménil, *Le Soldat allemand de la Grande Guerre: institution militaire et expérience du combat*, 2 vol., teză de doctorat, Amiens, decembrie 2000.

[16] Cu titlu de exemplu, se va putea citi mărturia despre antrenamentul impus la încorporarea în divizia *Gross Deutschland* începând din primăvara anului 1943, în Guy Sajer, *Le Soldat oublié*, Robert Laffont, Paris, 1967.

[17] Pentru o dovadă cu privire la duritatea instrucţiei (*drill*) în unităţile de puşcaşi marini la începutul lui 1943 se va putea citi remarcabila mărturie a lui Eugene B. Sledge, *With the Old Breed at Peleliu and Okinawa*, Oxford University Press, New York şi Oxford, 1981.

tehnologice depăşite în cursul anilor 1880–1890 confirmă această evoluţie cu prilejul conflictelor de la începutul secolului XX (războiul anglo-bur între 1899 şi 1901, războiul ruso-japonez din 1904–1905, războaiele balcanice din 1912–1913), dar tehnica corporală a combatantului occidental va fi schimbată definitiv îndeosebi de Primul Război Mondial. De acum înainte, în faţa periculozităţii fără precedent a câmpului de luptă, exigenţele protecţiei individuale îi impun soldatului să stea ghemuit sau, şi mai sigur, culcat.

Evoluţia tehnologică supradetermină o asemenea evoluţie. Puşca cu repetiţie din dotarea armatelor occidentale de la începutul secolului XX poate trage peste zece proiectile pe minut, sub formă de gloanţe conice, rapide, care se învârt în jurul propriei axe – deci au o capacitate foarte mare de a vătăma –, până la o distanţă utilă de circa şase sute de metri. Acestea „rănesc şi ucid fără zgomot“[18] pe un câmp de luptă aparent gol. La această nouă eficacitate a puştii individuale se adaugă cea a mitralierei, armă tipică pentru războiul industrial, capabilă să tragă 400–600 de gloanţe pe minut, ridicând un adevărat zid de gloanţe în faţa ei. Pe de altă parte, puterea artileriei a crescut de zece ori faţă de începutul secolului al XIX-lea. Ea domină de acum câmpul de luptă pe o adâncime de mai mulţi kilometri. O ruptură capitală se produce aşadar încă din primul conflict mondial, în cursul căruia societăţile occidentale depăşesc un prag de violenţă decisiv în materie de activitate războinică. Pierderile în luptă ating cote fără precedent în istorie: mediile înregistrate în anii 1914–1918 se ridică la aproape 900 de morţi pe zi pentru Franţa şi la peste 1 300 pentru Germania, apropiindu-se de 1 450 pentru Rusia. În conflictul următor, Germania înregistrează peste 1 500 de morţi pe zi, iar Uniunea Sovietică peste 5 400. Zilele de bătălie cele mai sângeroase ale secolului sunt totuşi cele ale Primului Război Mondial: de pe 20 până pe 23 august 1914, armata franceză numără 40 000 de morţi, dintre care 27 000 numai în ziua de 22. Pe 1 iulie 1916, armata britanică numără 20 000 de morţi şi 40 000 de răniţi.

[18] Philippe Masson, *L'Homme en guerre, 1901–2001*, Éd. du Rocher, Monaco, 1997, p. 30.

După 1945, în schimb, nivelurile pierderilor scad brusc şi nu mai au legătură cu cifrele atinse în cele două conflicte mondiale. În războiul din Indochina, între 1946 şi 1954, forţele franceze înregistrează pierderea a 40 000 de oameni, altfel spus, cât costa în medie o lună şi jumătate de luptă între 1914 şi 1918. În cele treizeci şi şapte de luni ale războiului din Coreea, Statele Unite pierd 33 629 de oameni şi înregistrează 103 284 de răniţi, la un total de 1,3 milioane de persoane aflate în această perioadă în peninsulă. Între 1964 şi 1973, în Vietnam, unde combatanţii poartă vestă antiglonţ, americanii pierd puţin peste 47 000 de oameni în luptă (56 000, dacă adăugăm pierderile cauzate de accidente şi de malarie) şi înregistrează 153 000 de răniţi, dintr-un total de 2,3 milioane de oameni care au trecut prin această ţară. Cu alte cuvinte, o medie cam de cincisprezece morţi pe zi, de zece ori mai puţin decât în al Doilea Război Mondial. Sigur, pierderile masive continuă să însoţească conflagraţiile, dar, în conflictele asimetrice de după 1945, ele se înscriu de partea adversarilor combatanţilor occidentali: aproape un milion şi jumătate de combatanţi chinezi şi nord-coreeni au fost ucişi şi răniţi între 1950 şi 1953, iar pierderile forţelor nord-vietnameze şi vietcong între 1964 şi 1973 s-au cifrat probabil la aproape un milion de morţi.

În anii '30, Walter Benjamin a exprimat perfect mutaţia care a intervenit la nivelul luptei, la începutul secolului XX: „O generaţie care mersese încă la şcoală cu tramvaiul tras de cai se trezea dintr-odată descoperită într-un peisaj unde nu puteai recunoaşte nimic în afară de nori şi, în mijloc, într-un câmp de forţe traversat de tensiuni şi de explozii nimicitoare, corpul omenesc, infim şi fragil.“[19] Într-adevăr, încă din primii ani ai secolului, noua periculozitate a câmpurilor de luptă îi impune soldatului occidental să încerce să-şi protejeze corpul chircindu-se pe genunchi de fiecare dată când se deplasează printr-o zonă expusă, să se târască şi să se lungească la pământ de îndată ce intră sub focul inamicului. Aceste practici corporale au continuat să se impună mai apoi: fotografiile reporterilor de război americani

[19] Walter Benjamin, *Le Conteur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov*, Oeuvres, vol. III, Gallimard, Paris, col. „Folio“, pp. 115–116. Citat de Annette Becker în *Maurice Halbwachs. Un intellectuel en guerres mondiales, 1914–1945*, Agnès Viénot, Paris, 2003, p. 153.

din Vietnam, care s-au putut apropia de zonele de luptă mult mai mult decât jurnaliştii din conflictele precedente sau ulterioare, înfăţişează combatanţi ghemuiţi într-un adăpost individual săpat în pământ, într-o tranşee sau în spatele celui mai firav obstacol natural, aproape în poziţie de fetus, utilizând o abilitate somatică în care este greu să separi gesturile rezultate din antrenamentul prealabil de cele care ţin de reflexele elementare în faţa pericolului: într-o postură mai mult sau mai puţin lateralizată, cu toracele şi abdomenul lipite de pământ, în timp ce un picior este îndoit într-o tentativă de a proteja partea de abdomen expusă. Spatele – „acest spate tare şi boltit ca o carapace [...] [acest] zid dens şi curbat înspre şi în care se descarcă slăbiciunile noastre“[20] (Michel Serres) – rămâne oferit loviturilor. Se vede clar că soldaţii îşi protejează capul: cu mâinile, unii îşi apasă casca pe cap, acoperindu-şi totodată ceafa cu un antebraţ sau cu o mână.

Această atitudine corporală trădează îndeosebi teroarea fizică provocată de bombardament, care poate deveni incontrolabilă atunci când acesta devine prea puternic sau se apropie prea mult. În *La Peur* (*Teama*) (1930), Gabriel Chevallier a descris-o retrospectiv în următoarele cuvinte: „[Obuzele] s-au abătut asupra noastră cu lovituri repezi, bine reglate pe noi, care nu cădeau la mai mult de cincizeci de metri. Uneori picau atât de aproape încât ne acopereau cu ţărână şi le inhalam fumul. Oamenii care mai înainte râdeau n-au mai fost decât un vânat hăituit, nişte animale fără demnitate al căror corp nu mai acţiona decât din instinct. Mi-am văzut camarazii, palizi la faţă, cu priviri înnebunite, îmbulzindu-se şi înghesuindu-se ca să nu fie loviţi singuri, zgâlţâiţi ca nişte marionete de fiorii de groază, îmbrăţişând pământul şi îngropându-şi faţa în el.“[21] În acest moment de spaimă de bombardament, pierderea controlului asupra sfincterelor şi a celor mai elementare funcţii ale organismului devine ceva banal. Un soldat canadian novice, prins sub focul tunurilor germane de 88 în al Doilea Război Mondial, face următoarea evocare: „[Sergentul] se pişase pur şi simplu în pantaloni. Tot timpul se pişa când începea treaba, a adăugat el, şi pe urmă nu mai avea probleme. Nici măcar nu se mai scuza în vreun fel, şi atunci mi-am dat seama

[20] Michel Serres, *Variations sur le corps*, Le Pommier-Fayard, Paris, 1999, p. 30.
[21] Gabriel Chevallier, *La Peur*, Stock, Paris, 1930, p. 54.

că ceva nu era chiar în regulă pe mine [...] pe jos era ceva cald, şi părea să se scurgă de pe piciorul meu... Am zis către *sarge*: «*Sarge*, şi eu m-am pişat», sau ceva de genul ăsta. A zâmbit larg şi mi-a spus: «Bine ai venit la război.»“[22]

Multe alte elemente inseparabile de vechiul etos al combatantului care se ţine drept dispar odată cu el. Cavaleristul, în primul rând, al cărui cal spore atât de mult posibilităţile corporale: mai expus chiar decât infanteristul, el trebuie să devină cât mai puţin vizibil. Dispariţia calului de luptă, acest element care a ocupat atâta timp un loc central în fenomenul războinic occidental, nu s-a produs de altfel decât cu preţul multor păreri de rău: în 1916, ba chiar şi în 1917, comandamentele aliate încă mai aşteptau o oportunitate tactică de natură să permită folosirea cailor. Tancul şi avionul vor fi drept urmare percepute de foarte mulţi cavalerişti ca nişte noi bidivii, graţie cărora s-ar putea regăsi exaltarea fizică şi eficacitatea şarjei de cavalerie.

O evoluţie de acelaşi gen a afectat îmbrăcămintea combatanţilor. Bogata moştenire în materie de uniforme prin care exercitarea violenţei de război era legată de estetica ţinutei dispare definitiv în 1914–1915 în faţa exigenţelor luptei moderne. Aceasta impune de acum înainte invizibilitatea, şi trebuie să evaluăm adevăratele dimensiuni ale unei asemenea mutaţii, nu numai în termeni de transformare a experienţei de luptă, ci şi de reprezentare a ei în sânul societăţilor occidentale.

II. Suferinţe trupeşti

1. Corpuri epuizate

Violenţă de o intensitate nemaiîntâlnită, lupta modernă implică şi o încercare fizică prelungită. „Modelul occidental al războiului“ evidenţiat de Victor Davis Hanson[23], centrat pe bătălie, a presupus multă vreme o înfruntare

[22] Barry Broadfoot (coord.), *Six War Years, 1939–1945. Memories of Canadians at Home and Abroad*, Toronto, Doubleday Canada, 1974, p. 234, citat de Paul Fussell, *À la guerre. Psychologie et comportements pendant la Seconde Guerre mondiale*, Éd. du Seuil, Paris, 1992, p. 389.
[23] Victor Davis Hanson, *Le Modèle occidental de la guerre. La bataille d'infanterie dans la Grèce classique*, Les Belles Lettres, Paris, 1990.

extrem de violentă, dar de scurtă durată – maximum câteva ore, în care este posibil totuşi, cum s-a întâmplat în anumite bătălii napoleoniene, de exemplu, să fie scoasă din luptă aproape o treime din efectivul angajat –, o asemenea concentrare de violenţă în timp şi spaţiu trebuind să permită un rezultat decisiv, astfel încât să se evite orice prelungire a războiului. Una dintre caracteristicile cele mai importante ale luptei moderne ţine, dimpotrivă, de *durata* înfruntărilor. Una dintre primele „bătălii" moderne a fost în acest sens cea de la Mukden, în Manciuria, unde ruşii s-au confruntat cu japonezii. Ea prefigurează prin numeroase aspecte fenomenul de „campanie continuă" caracteristic confruntărilor majore din secolul XX: la Mukden, lupta s-a dus de la tranşee la tranşee între octombrie 1904 şi februarie 1905, până ce trupele japoneze au reuşit să facă apărarea rusă să cedeze, fără să realizeze totuşi nici o străpungere decisivă. „Bătăliile" din Primul Război Mondial vor duce până la absurd mutaţia legată de superioritatea defensivei asupra ofensivei. Ele nu sunt de fapt bătălii decât cu numele: este vorba mult mai curând de nişte adevărate asedii în câmp deschis, în care se aplică de altfel toate tehnicile (redescoperite şi modernizate) ale războiului de asediu tradiţional: linii de tranşee (care sunt într-un fel nişte ziduri de apărare săpate, nu înălţate), galerii săpate sub poziţiile adverse, grenade, mortiere şi obuziere etc. Aşa se face că „bătălia" de la Verdun durează zece luni, cea de pe Somme cinci luni, iar cea de la Ypres o lună în 1915 şi cinci luni în 1917. Al Doilea Război Mondial a confirmat ulterior în mare măsură această mutaţie. Puţini dintre combatanţii săi au cunoscut „războiul fulger". Imensa lor majoritate au trăit doar „campanii continue", ca aceea care s-a impus pe frontul de est încă din toamna–iarna anului 1941, apoi, din nou, de la începutul bătăliei de la Stalingrad până la căderea Berlinului. Regăsim acest tip de campanie şi în Normandia, în iunie–iulie 1944, la sud de Roma pe „linia Gustav", între noiembrie 1943 şi mai 1944, apoi în nordul Italiei, începând din vara lui 1944, în insulele din Pacific, cucerite de trupele americane după lupte care au durat adesea câteva luni (în Okinawa s-au dat lupte de pe 1 aprilie până pe 25 iunie 1945), sau în Coreea, unde, după ce adversarul chinez a fost respins la nord de paralela 38, conflictul a degenerat „într-un război de tranşee comparabil cu acela din Primul Război

Mondial"[24]. Se mai ştie şi că Diên Biên Phu a fost un „Verdun fără faimoasa Voie Sacrée*" (generalul de Castries), în care luptele s-au întins, fără întrerupere şi fără posibilitatea de a schimba efectivele, pe o perioadă de două luni de zile. Sigur, acest fenomen al campaniei continue nu s-a impus pretutindeni. Vietnamul constituie cel mai bun contraexemplu în acest sens: un conflict de intensitate scăzută, în care serviciul obligatoriu este limitat la un an şi în care operaţiunile *search and destroy*, fără îndoială, epuizante, întreprinse de mici unităţi, sunt totuşi întrerupte de permanente reveniri la baze din spatele frontului bine amenajate pentru recuperarea fizică.

Lăsând deoparte acest exemplu, campania continuă a constituit experienţa cea mai importantă a majorităţii combatanţilor occidentali, mai ales în perioada în care lupta a fost o experienţă socială de masă. Consecinţele somatice au fost considerabile. Să notăm mai întâi epuizarea fizică a combatanţilor aruncaţi în asemenea prăpăduri. Se ştie, de pildă, că la Diên Biên Phu – unde, ce-i drept, în scurt timp n-a mai existat nici o ocazie de odihnă sau de evacuare sanitară – soldaţi aflaţi în deplinătatea facultăţilor fizice picau morţi dintr-odată, fără nici o rană şi fără semne prealabile[25]. Într-adevăr, „bătălia" modernă lungeşte la nesfârşit durata stresului de luptă, reacţie deopotrivă fizică, fiziologică şi psihică menită să mobilizeze toate capacităţile unui individ a cărui viaţă este pusă în pericol, dar care, prelungită dincolo de posibilităţile umane, provoacă o epuizare totală. Combatanţii au fost astfel confruntaţi cu experienţe corporale şi psihice absolut fără precedent în istoria activităţii războinice occidentale. Cazurile de stres extrem au fost frecvente: unii dintre combatanţi devin atunci brusc absenţi, iar corpul le este ca paralizat în poziţia în care i-a surprins pericolul. Tocmai în lumina unor solicitări atât de extreme trebuie privite fotografiile de război ce înfăţişează soldaţi într-o stare de prostraţie, zdrobiţi, cu priviri goale, sau prăbuşiţi la pământ, adormiţi pe loc în orice poziţie, după ce au trecut prin încercări fizice de nedescris.

---

[24] Philippe Masson, *L'Homme en guerre*, *op. cit.*, p. 30.

* Şosea (supranumită astfel după Primul Război Mondial) care a constituit principala arteră logistică pentru francezi în bătălia de la Verdun (n. tr.).

[25] Roger Bruge, *Les Hommes de Diên Biên Phu*, Perrin, Paris, 1999.

Însă lupta nu e totul. Trebuie să ţinem seama şi de mai obişnuitele „osteneli ale războiului", al căror efect este amplificat de modelul „campaniei continue". Marşul, îngreunat de povara armamentului şi a raniţei, a rămas în acest sens una dintre marile încercări ale războaielor din secolul XX. Desigur, secolul precedent fusese martor la afirmarea ambarcaţiunilor şi mai ales la triumful trenului (acesta din urmă între 1859 şi 1870) ca mijloace de deplasare şi de concentrare a trupelor; apoi, Primul Război Mondial a marcat succesul camionului, fără de care şirul neîntrerupt de vehicule ce a alimentat bătălia de la Verdun n-ar fi existat; în fine, odată cu războiul din Coreea a început domnia elicopterului: în Algeria, apoi în Vietnam, acesta a permis „presărarea" trupelor pentru operaţiunile de curăţare cu o flexibilitate şi o eficienţă fără precedent, scutindu-i totodată de multe osteneli pe infanteriştii. Totuşi, nici unul dintre mijloacele de transport modern ale secolului XX nu i-a putut scuti pe combatanţii occidentali de cumplita încercare a marşurilor interminabile în zonele de luptă sau în împrejurimile imediate. Să ne gândim, de exemplu, la epuizarea soldaţilor din aripa stângă a corpului de bătălie german care, în 1914, au trebuit să traverseze Belgia şi tot nordul Franţei la începutul „războiului în mişcare": patruzeci de kilometri pe zi pentru soldaţii armatei Von Kluck, timp de o lună, în arşiţa lui august, şi obligaţi să mai şi lupte! Înfrângerea, puternic factor de demodernizare a armatelor, nu lasă nici ea altă soluţie decât marşul pentru soldaţii care vor să evite prizonieratul: marşurile în retragere ale soldaţilor francezi în iunie 1940 sau cele ale soldaţilor germani din *Ostheer** începând cu marile înfrângeri din 1943 au fost nişte încercări fizice imense pentru cei care le-au îndurat. La fel s-a întâmplat şi în cazul „marşurilor morţii" pe care au fost siliţi să le efectueze prizonierii: de exemplu, cele de la Bataan, în 1942, sau cele de la Diên Biên Phu, în 1954.

Experienţa războiului bulversează, de asemenea, în profunzime ritmurile obişnuite ale corpului. Relaţia cu timpul este astfel puternic perturbată de lipsa somnului şi de neregularitatea orelor de odihnă şi de masă. În ciuda noilor posibilităţi logistice, proviziile lipsesc frecvent. Drept urmare, nevoile

* Denumirea Wehrmacht-ului pe frontul de est (n. tr.).

cele mai elementare nu pot fi satisfăcute, iar foamea şi setea – aceasta din urmă chiar mai des – au fost soarta comună a combatanţilor din secolul XX. Campania continuă perturbă totodată îngrijirile corporale cele mai elementare. Mizeria corpului, mirosul lui, paraziţii de tot soiul care mişună pe el[26] – toate acestea legate de imposibilitatea de a te spăla, de a-ţi schimba lenjeria de corp şi chiar de a-ţi da jos ciorapii perioade lungi de timp – constituie suferinţe specifice resimţite extrem de intens în rândul soldaţilor proveniţi de la oraş, obişnuiţi cu o anumită igienă zilnică. În 1916, un ziar de tranşee francez reţine astfel ca deosebit de dureros faptul de „a nu te spăla deloc cincisprezece zile la rând şi [de] a nu-ţi schimba lenjeria timp de treizeci şi cinci de zile"[27]. Modul de acţiune al trupelor americane în Vietnam, readuse între două operaţiuni de tip „caută şi distruge" la baze bine amenajate şi echipate, a fost mai curând o excepţie decât o regulă pentru combatanţii din secolul XX. Să adăugăm că intemperiile au agravat considerabil încercările corpului odată ce soldaţii au rămas expuşi de-a lungul unor imense fronturi continue: ploaia devine astfel un inamic în sine (pe frontul de vest în 1914–1918, dar şi în Pacific şi în Vietnam), ca şi frigul, care a fost cumplit pe fronturile europene de est în iernile anilor 1914–1918 şi 1941–1945. „Campaniile de iarnă" şi noroiul au fost coşmarul soldaţilor din secolul XX.

2. Corpuri rănite

Noul mod de luptă a amplificat traumatismele fizice. Glonţul modern, propulsat de pulberile fără fum apărute la sfârşitul secolului al XIX-lea, a provocat răni de o gravitate fără precedent în virtutea puterii sale de pătrundere şi a efectului de suflu ce însoţeşte impactul. Iar schijele proiectate cu mare viteză în momentul exploziei obuzelor au o energie cinetică atât de importantă, încât cele mai mari dintre ele pot să sfârtece corpurile, să smulgă

[26] Prezenţa paraziţilor a fost totuşi mai limitată în timpul celui de-al Doilea Război Mondial decât în cursul conflictului precedent, datorită utilizării DDT-ului, eficient şi împotriva paludismului.

[27] *L'Echo des marmites*, 29 februarie 1916, citat de Stéphane Audoin-Rouzeau, *A travers leurs journaux: 14–18. Les combattants des tranchées*, Armand Colin, Paris, 1986, p. 43.

orice parte a organismului uman. Încă din anii 1914–1918, artileria a fost în măsură să provoace 70–80% din totalul rănilor înregistrate în armatele occidentale, numărul răniților (foarte puțin precis, în realitate) ridicându-se probabil la peste 21 de milioane. Proporția nu s-a schimbat prea mult în cursul celui de-al doilea conflict mondial: în secolul XX, experiența luptei a fost în primul rând, pe ansamblu, o experiență terifiantă a bombardamentului de artilerie, la care trebuie adăugată cea a bombardamentelor cu mortiere și cu lansatoare de rachete, precum și cea a bombardamentului de aviație, despre care Marc Bloch observa în *L'Étrange défaite* că „acest bombardament venit din cer posedă o capacitate de a îngrozi care îi aparține cu siguranță numai lui"[28]. Este și normal ca simțul propriei vulnerabilități corporale să fi devenit extrem de acut la combatanți ca urmare a diversificării și a eficacității tot mai mari a armamentelor. Din punctul de vedere al unei istorii a corporalității, tancurile, a căror dominație se anunță în cursul anului 1918, merită o menționare deosebită pentru capacitatea lor de a zdrobi și dezmembra corpurile cu șenilele, de care pot rămâne agățate bucăți de trupuri omenești[29].

Noua violență a rămas în bună măsură anonimă. Acest anonimat al rănii și al morții este legat de bătaia tot mai mare a armelor: nu știi pe cine ucizi, nici cine te ucide, chiar dacă o parte a violenței, puțin cunoscută și cantitativ marginală, a rămas de tip interpersonal, în special sub forma luptelor corp la corp. Această depersonalizare a morții pe care combatanții o provoacă sau o suferă a fost accentuată și mai mult de unele arme noi, precum minele, care pot să ucidă și să mutileze în afara oricărei prezențe inamice și care se afirmă ca unul dintre marii agenți vulneranți ai celui de-al Doilea Război Mondial și ai următoarei jumătăți de secol (3% dintre morții armatei americane între 1941 și 1945 și 11% în Vietnam).

Întrecerea începută între progresele serviciilor de sănătate și mijloacele de ucidere nu a fost așadar ușor câștigată de către cele dintâi. Desigur, încă de la începutul secolului XX, nu se mai moare decât foarte rar de boală

[28] Marc Bloch, *L'Etrange défaite*, Gallimard, Paris, col. „Folio", 1990, p. 87.

[29] David Bellamy, „Stress et traumatismes du combat de char: l'exemple de la 4e DCR à la bataille d'Abbeville (mai 1940)", în Philippe Nivet (coord.), *La Bataille en Picardie. Combattre de l'Antiquité au XXe siècle*, Encrage, Amiens, 2000, pp. 239–248.

în război, mai ales datorită vaccinării împotriva tetanosului și a tifosului. În schimb, se impune moartea violentă. Unele studii referitoare la rata de supraviețuire a răniților proveniți din regimentele engleze prezente la Waterloo în 1815, comparată cu cea înregistrată în bătălia de pe Somme în 1916, par astfel să indice că această rată a scăzut, în loc să crească, de la un secol la altul. Răniții intrați în sistemul de îngrijiri medicale în timpul Primului Război Mondial sunt atinși în 70% dintre cazuri la mâini și la picioare. Nu pentru că membrele sunt mai expuse decât restul corpului, ci pentru că rănile la cap, torace și abdomen provocau de cele mai multe ori moartea imediat, înainte să se poată acorda vreo îngrijire.

Prezența unui mare număr de handicapați de război în orașe și sate devine o realitate dureroasă a societăților europene din perioada interbelică. Într-adevăr, la începutul Primului Război Mondial se amputau masiv membrele rănite, în scopul de a evita o gangrenă, cu atât mai frecventă cu cât mulțimea răniților pe câmpurile de bătălie bloca sistemul sanitar, întârziind primele îngrijiri. Evacuarea mai rapidă a răniților și o serie de tehnici mai eficiente de curățare a plăgilor vor permite ulterior limitarea numărului de operații mutilante. De asemenea, se va interveni tot mai mult în cazul plăgilor la nivelul toracelui și al abdomenului, aproape întotdeauna mortale atunci când rana era profundă. În Primul Război Mondial s-au realizat și primele grefe ce au permis remedierea – cel puțin în parte și cu prețul unor multiple operații care se traduceau prin spitalizări interminabile – cumplitelor desfigurări provocate de noile condiții ale luptei moderne. „Pociții" au devenit atunci victimele emblematice ale războiului modern: o delegație de foști combatanți francezi cu fețele oribil mutilate a asistat astfel la semnarea Tratatului de la Versailles în iunie 1919, iar în Germania, Otto Dix a făcut din desfigurați un subiect central al operei sale gravate, apoi pictate, începând de la mijlocul anilor '20. Suferințe: nu numai că handicapul facial stânjenea exercitarea mai multor funcții esențiale ale feței, dar desfigurarea distrugea în plus mecanismele de interacțiune cu semenii și obliga la o dificilă sau chiar imposibilă reconstruire a unei noi identități. La rândul lor, cei cu membre amputate au trebuit să trăiască cu durerile, de multe ori crunte, provocate de extrema sensibilitate a cioturilor cu care rămăseseră, pe de o parte, și

de cea a „membrelor-fantomă", pe de altă parte. Însă, despre aceste suferinţe trupeşti de o viaţă, cei care le-au îndurat n-au spus nimic sau aproape nimic[30].

Dacă „gama rănilor nu a suferit modificări radicale" în cursul secolului XX[31], în schimb luarea în grijă a corpurilor rănite a cunoscut în al Doilea Război Mondial o primă ameliorare, care s-a produs totuşi în mod inegal şi parţial[32]. Astfel, îngrijirile acordate răniţilor în Armata Roşie erau extrem de rudimentare, ceea ce explică în parte imensa mortalitate sovietică şi raportul dintre numărul morţilor şi cel al răniţilor (un mort la mai puţin de doi răniţi, faţă de un mort la trei sau patru răniţi în celelalte armate, proporţie rămasă neschimbată de la începutul până la mijlocul secolului). De partea anglo-saxonă, în schimb, utilizarea penicilinei (produsă industrial din 1943) a permis tratarea rănilor suturate şi prevenirea otrăvirii sângelui prin septicemie, deschizând totodată calea pentru noi tratamente ortopedice ale membrelor rănite. Gangrena gazoasă, care justifica recomandarea amputării, dispare din tabăra anglo-saxonă, dar continuă să facă ravagii în armata germană, mai ales pe frontul de est. Ameliorarea transfuziilor de sânge şi a posibilităţilor de conservare şi de stocare a permis transferuri masive de plasmă sangvină spre teatrele de operaţiuni. Dezvoltarea cunoştinţelor despre şoc şi reanimare, posibilitatea realizării unor anestezii prelungite, dezvoltarea chirurgiei toracice şi, în sfârşit, a evacuărilor cu avionul (pe frontul de est, în Africa de Nord şi pe teatrul de operaţiuni din Pacific) au început să schimbe soarta celor răniţi în luptă. Între 1950 şi 1953, în Coreea, reconstrucţia vasculară face progrese, dar un rol esenţial în reducerea la jumătate a numărului de „morţi ca urmare a rănilor primite" îl joacă mai cu seamă cele 70 000 de evacuări realizate cu elicopterele sanitare. În

[30] Cu privire la toate aceste chestiuni, vezi Sophie Delaporte, *Les Gueules cassées. Les blessés de la face de la Grande Guerre*, Noêsis, Paris, 1996, şi *Les Médecins dans la Grande Guerre, 1914–1918*, Bayard, Paris, 2003.

[31] Philippe Masson, *L'Homme en guerre*, *op. cit.*, p. 118.

[32] În armata americană, unde situaţia a fost cea mai favorabilă, proporţia celor decedaţi ca urmare a rănilor nu depăşeşte 4,5% între 1941 şi 1945, faţă de o medie de 15–20% în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În plus, trei sferturi dintre răniţi sunt consideraţi „recuperabili".

Vietnam, programul de evacuări sanitare cu elicopterul (*dust off*) accentuează şi mai mult procesul (doar 1% dintre soldaţi mor după ce au fost luaţi în îngrijire), reducând semnificativ numărul total al celor ucişi în luptă. S-ar zice că medicina de război occidentală, depăşită la începutul secolului XX de dezvoltarea puterii de foc, a reluat conducerea începând cu anii '40.

3. De la corp la psihic

Medicii militari de la începutul secolului al XIX-lea ştiau deja că războiul putea provoca importante dezordini psihice, deşi ei dădeau acestor realităţi insuficient cunoscute alte nume decât cele de astăzi, cum ar fi „nostalgie" sau „sperietură de bombă". Însă conflictele moderne au mărit considerabil numărul „răniţilor psihic", forţând totodată serviciile medicale ale armatelor să ia cazul lor în considerare şi să stabilească proceduri terapeutice.

Dacă războiul ruso-japonez din 1904–1905 este marcat de dezvoltarea rapidă a primelor îngrijiri psihiatrice acordate combatanţilor, ruptura majoră o constituie însă, din nou, războiul din 1914–1918: de partea francezilor, de exemplu, pierderile psihice se ridică la 14 % din totalul indisponibilităţilor. Confuzia vocabularului o dezvăluie totuşi pe cea care domneşte la nivelul reprezentărilor: medicii francezi vorbesc de „comoţie", iar omologii lor britanici de *shell-shock*, semn că şi unii, şi alţii îşi imaginează că tulburările psihice pe care trebuie să le trateze sunt legate de dezordini neurologice provocate de violenţa exploziilor. Medicii germani, prin intermediul noţiunii de *Kriegsneurosen*, precizată încă din 1907, sau al celei de *Kriegshysterie*, conştientizează în mai mare măsură faptul că tulburările mentale ale combatanţilor au drept cauză o suferinţă de ordin psihic, nu neurologic. Cu toate acestea, în ciuda ezitării tratamentelor, în cursul Primului Război Mondial şi în cadrul armatelor aliate s-au precizat primele principii terapeutice destinate să orienteze întreaga psihiatrie numită „de front" până în zilele noastre şi constând în special în intervenţia imediată şi ţinerea soldatului afectat în proximitatea zonei de luptă, favorizând totodată la acesta aşteptarea vindecării. Din 1942–1943, americanii redescoperă aceste principii în Africa de Nord şi în Pacific: ei vor trebui să facă faţă spitalizării a peste 900 000 de „pierderi

psihice", cu câteva vârfuri spectaculoase în cursul anului 1944, ba chiar şi în 1945, ca în Okinawa, de pildă, unde pierderile de genul acesta au fost înzecite. În plus, trebuie să admită normalitatea acestui tip de tulburări: aproape toţi soldaţii sunt afectaţi de ele după o expunere prelungită la pericol, aşa cum o confirmă experienţele din Coreea şi Vietnam (între 200 şi 240 de zile de prezenţă în zona de operaţiuni, dacă e să ne luăm după normele armatei americane).

Totuşi, pe cifrele epidemiologiei psihiatrice nu ne putem baza. Oare nu exprimă ele în primul rând sensibilitatea serviciilor medicale faţă de asemenea vătămări, precum şi capacitatea (tot mai mare) a combatanţilor de a le mărturisi? Oricare ar fi adevărul, totul indică o creştere clară a pierderilor psihice în conflictele de la sfârşitul secolului: 30% din pierderile israeliene în războiul de Yom Kippur au fost de tip psihic (provocând chiar o completă reorganizare a dispozitivelor israeliene de tratament psihiatric, centrate de acum înainte pe *debriefing*-uri sistematice între psihiatri şi combatanţi, cât se poate de aproape de fazele de luptă). La sfârşitul secolului XX, forţele de menţinere a păcii trebuie şi ele să beneficieze de o asistenţă psihiatrică cu atât mai susţinută cu cât tulburările psihice se dovedesc extrem de frecvente în rândul acestor „combatanţi" de un tip inedit care, putând să servească drept ţintă, dar nu şi să-şi folosească armele decât cu respectarea unor reguli foarte stricte de deschidere a focului, au impresia că nu se află nici la război, nici în luptă, ci în centrul unui „masacru" şi se simt victimele lui privilegiate[33].

Psihicul ne readuce aici direct la somatic, în măsura în care la originea traumelor de război s-au aflat diferitele forme de agresiuni senzoriale legate de lupta modernă. În acest domeniu primează vederea, în special şocul vizual pe care îl reprezintă spectacolul unui cadavru, al unui corp rănit sau, mai rău, al unui corp dezmembrat, a cărui imagine este inseparabilă de anticiparea a ceea ce se poate întâmpla cu propriul tău corp. Într-un astfel de moment, te identifici cu celălalt. Marc Bloch a ştiut să exprime foarte

[33] François Lebigot, „Névroses de guerre chez les casques bleus en ex-Yougoslavie", *Synapse*, nr. 110, noiembrie 1994, pp. 23–27.

clar această angoasă a dezmembrării în cartea sa *L'Étrange défaite*, exemplu unic de antropologie istorică a violenţei specifice luptei, elaborată de un martor a două experienţe de război succesive: „Omul, care se teme întotdeauna de moarte, nu suportă nicodată mai greu ideea propriului sfârşit ca atunci când se adaugă ameninţarea unei mutilări totale a fiinţei sale fizice; instinctul de conservare nu are, poate, nici o formă mai ilogică decât aceasta, dar nici vreuna care să fie mai adânc înrădăcinată."[34] Psihiatria militară contemporană ne arată că, deşi mai puţin frapante, şi alte spectacole vizuale pot prilejui grave suferinţe psihice: caii răniţi sau morţi, de exemplu, care evocă cu uşurinţă soarta oamenilor în virtutea contiguităţii antropologice dintre primii şi ceilalţi; ruinele, care trimit şi ele la corporalitate, de vreme ce locuinţele sunt învelişul protector al corpului omenesc; pădurile distruse de gloanţe şi obuze, arborele devenind la rândul lui o metaforă a corpului omenesc. Şi simţul auzului este solicitat – de exemplu, atunci când se aud, insuportabile, ţipetele răniţilor. Auzul este saturat de zgomotul exploziilor, a căror vibraţie poate să traverseze întreg corpul astfel încât să creeze în timp o stare aparte de toropeală, care le permite multor soldaţi să adoarmă, uneori fără voia lor, sub bombardament. Este implicat şi simţul tactil: de pildă, atunci când soldaţii nu pot evita să calce pe trupurile camarazilor ucişi sau răniţi – situaţie frecventă în tranşeele şi şanţurile înguste ale Primului Război Mondial. Sau când le sunt proiectate pe piele bucăţi de carne sau de os provenind de la camarazi loviţi în apropiere. „Este îngrozitor să constaţi că trupul omenesc [...], pe care-l hrănim, îl îngrijim şi-l împodobim cu atâta atenţie, nu e de fapt decât un înveliş fragil, plin cu materii scârboase", rezumă locotenentul de puşcaşi marini Philip Caputo[35]. În fine, este agresat şi simţul mirosului, îndeosebi de duhoarea de putrefacţie a cadavrelor odată ce periculozitatea câmpului de bătălie a împiedicat orice formă de înmormântare: „Simţul mirosului face ca proximitatea cu semenii noştri după ce au murit să ne fie odioasă, astfel încât nu ne putem obişnui cu ea."[36] Prin rănirea voluntară, pe care o vânează medicii din serviciile sanitare,

[34] Marc Bloch, *L'Étrange défaite*, *op. cit.*, p. 88.
[35] Philip Caputo, *Le Bruit de la guerre*, Albin Michel, Paris, 1975, p. 131.
[36] *Ibidem*, p. 172.

dar şi prin sinucidere, în secolul XX, mulţi combatanţi au întors împotriva propriului corp o violenţă exterioară pe care n-o mai puteau îndura.

Multe dintre tulburările psihice legate de asemenea experienţe senzoriale s-au înscris apoi într-un interval de timp îndelungat. În rândul trupelor britanice care au participat la războiul din Malvine din 1982 s-a înregistrat o proporţie de 50 % de nevroze traumatice la cinci ani după ce luptele se încheiaseră. Americanii au numit PTSD (*Post Traumatic Stress Disorders*) nevrozele apărute după luptă, în general după o perioadă de latenţă de câteva luni; francezii preferă să folosească termenul „traumă" pentru a desemna spectacolele – în general vizuale – care au „pătruns prin efracţie" în psihicul combatanţilor: de multe ori, este vorba de o simplă *privire* – cea a unui inamic care a vrut să te ucidă sau pe care ai vrut să-l ucizi –, o privire prin intermediul căreia subiectul „s-a văzut mort", într-o bruscă dispariţie a „iluziei nemuririi"[37]. Oricum, astăzi se ştie că preţul cu care se plăteşte experienţa luptei moderne nu este numai de ordin corporal. Este ca şi cum formele pe care le-a luat lupta în secolul XX ar fi depăşit definitiv capacităţile psihice de adaptare şi de rezistenţă ale soldaţilor care trebuie să le pună în practică.

4. Corpul umilit, mitul războinicului

Acest combatant culcat sub focul inamicului, încercând să fie cât mai puţin vizibil, cu ţinuta murdară şi înnoroiată, neputincios în faţa intensităţii tirului, epuizat, traumatizat, este un om care ştie ce înseamnă şi teroarea fizică, şi umilirea provocată de propria teroare. Abilităţile lui legate de antrenament, de experienţă, de rezistenţă, de curajul fizic joacă, fără doar şi poate, un anumit rol, însă, de acum înainte, ele cântăresc adesea prea puţin în faţa eficacităţii tirului anonim şi orb, caracteristic luptei moderne. Este şi normal ca, în secolul XX, câmpul de bătălie să fi încetat definitiv să mai fie acel „câmp de glorie" pe care îl evocau în amintirile lor veteranii campaniilor

[37] Îi mulţumesc doctorului François Lebigot, psihiatru la spitalul militar din Percy, pentru tot ce mi-a furnizat în acest domeniu. François Lebigot, „La névrose traumatique, la mort réelle et la faute originelle", *Annales médico-psychologiques*, vol. 155, nr. 8, 1997, pp. 522–526.

Primului Imperiu. Experienţa luptei este de acum oroare, iar cuvintele „măcel" sau „abator" care apar în scrierile atâtor martori semnalează dezumanizarea unui corp combatant coborât la statutul de carne de măcelărie. În consecinţă, din practica luptei tinde să dispară orice semnificaţie, iar războiul devine o absurditate respingătoare. La toate acestea se adaugă dificultăţile ieşirilor din conflict pentru nişte oameni adesea handicapaţi fizic sau psihic ori, mai simplu, declasaţi social: întoarcerile din război devin şi mai dificile în absenţa oricărei economii morale a recunoştinţei (ne gândim la soldaţii Puterilor Centrale după 1918, la soldaţii germani după 1945, la soldaţii francezi din Indochina sau la recruţii din Algeria, ba chiar şi la soldaţii americani din Vietnam[38]). Ca atare, cum să găseşti în luptă şi în amintirea ei acel respect de sine atât de deosebit care se asocia altădată cu o asemenea experienţă? Pacifismele secolului XX decurg în mare măsură din această devalorizare a unei experienţe corporale mult timp extrem de respectată.

Paul Fussell, veteran al celui de-al Doilea Război Mondial care a devenit un profesor de literatură foarte atent la limba vorbită de soldaţi, a arătat cu mare fineţe în ce măsură limbajul combatanţilor din secolul XX a tradus această umilire fizică profundă şi interiorizarea ei. Încă din Primul Război Mondial, „limba proaspătă" a soldaţilor anglo-saxoni se vrea a fi sistematic depreciativă atât pentru corpul celui care o vorbeşte, cât şi pentru corpul celorlalţi. Obscenitatea şi scatologia sunt de la sine înţelese, contaminând în permanenţă şi, după toate aparenţele, în mod inoportun întreg limbajul. Cuvintele *shit* şi *fucking*, în special, tind să se combine cu toţi termenii vocabularului şi cu toate abrevierile folosite în viaţa militară. „*Fucking* devenise atât de banal şi de obositor pe vremea războiului din Vietnam – notează în sensul acesta autorul –, încât americanii se limitau să facă doar aluzie la acest cuvânt, graţie obiceiului modern al abrevierii. Astfel, un nou-venit era un *FNG* (*fucking new guy*) […]. Pulsiunea de înjosire – conchide Fussell –, alimentată de ură şi, în acelaşi timp, de frică, pare să se potrivească doar forţelor armate."[39]

[38] Bruno Cabanes, *La Victoire endeuillée. La sortie de guerre des soldats français (1914-1918)*, Éd. du Seuil, Paris, 2004.

[39] Paul Fussell, *À la guerre*, *op. cit.*, pp. 129, 133.

Dincolo de antimilitarismul discursului, poate că ar trebui să ne întrebăm în ce măsură această explozie de vulgaritate verbală a fost menită să compenseze o mizerie sexuală generalizată în sânul armatelor aflate în campanie. Sunt oare fronturile acel „spaţiu asexuat" pe care îl evocă Paul Fussell atunci când descrie teatrele de operaţiuni ale trupelor anglo-saxone în al Doilea Război Mondial? „Nici frustrarea sexuală, nici dorinţa de nestăvilit nu i-au tulburat, în general, pe combatanţii din linia întâi", susţine autorul. „Le era prea frică, aveau prea multe de făcut, erau prea înfometaţi, epuizaţi şi disperaţi ca să se mai gândească oricât de puţin la sex."[40] Posibil. Se ştie însă pe de altă parte că, încă din Primul Război Mondial, imageria erotică născută din presa ilustrată „a invadat totul, a inundat totul; ajunge până în linia întâi, se scurge în adăposturile din tranşee, se agaţă pe pereţi şi…îl agaţă pe soldat pentru tristeţi solitare"[41]. Fenomenul este şi mai clar în timpul celui de-al Doilea Război Mondial: circulaţia revistelor şi a cărţilor erotice a fost un fenomen de amploare în armata americană. Întotdeauna greu de probat cu documente, practicile sexuale ies totuşi pe alocuri la iveală în surse: masturbarea, foarte puţin mărturisită în mediul combatant în 1914–1918, este mult mai deschis evocată în mărturiile referitoare la următorul conflict mondial. Se ştie, de asemenea, că recurgerea la prostituţie a devenit un fenomen de masă în toate zonele din spatele frontului cu prilejul diferitelor conflicte. Cât despre homosexualitate – despre care se ştie că este inevitabilă în comunităţile de bărbaţi complet izolate de orice prezenţă feminină şi supuse, pe deasupra, unor stresuri de natură să favorizeze transgresarea normelor socioculturale în vigoare –, ea rămâne în foarte mare măsură un subiect tabu în mărturiile combatanţilor din secolul XX[42].

Totuşi, ideea nu este să urmăm aici un protocol compătimitor, care ar alege să privească experienţa luptei doar din perspectiva victimizării. Desigur, unii istorici au putut să afirme, nu fără temei, că Primul Război Mondial, îndeosebi, „a dezmembrat bărbatul", dând o lovitură decisivă formelor masculinităţii

[40] *Ibidem*, p. 150.

[41] *Tacatacteuteuf*, martie 1918. După Stéphane Audoin-Rouzeau, *Les Combattants des tranchées*, *op. cit.*, p. 150.

[42] Jean-Yves Le Naour, *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre. Les moeurs sexuelles des Français, 1914–1918*, Aubier, Paris, 2002.

tradiţionale[43]. Şi totuşi, atunci când experienţa corpului războinicului modern contrazice total mitul masculin presupus a fi legat de activitatea războinică, faptul că un model corporal – şi moral – al combatantului a reuşit să supravieţuiască mutaţiei declanşate la începutul secolului XX în activitatea războinică occidentală nu este oare unul dintre marile paradoxuri ale acestui secol? Probabil că stereotipul războinicului occidental era legat de prea multă vreme – de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, susţine George Mosse[44] – de pregnanţa virilităţii moderne ca să cedeze atât de uşor locul. Printr-un soi de exorcizare a noilor realităţi războinice, a cărei dimensiune compensatorie şi de câştigare a bunăvoinţei divinităţii ar merita cercetată, idealul corporal fascist nu derivă oare direct din experienţa câmpurilor de luptă moderne? Încă din 1917, pentru afişul celui de-al şaptelea împrumut de război german, Fritz Erler, viitor portretist al lui Hitler, schiţează contururile acestuia: soldatul, pe cap cu faimoasa cască de oţel (*Stahlhelm*) emblematică pentru luptele date de trupele de asalt la Verdun şi pe Somme, purtând grenade cu mâner şi masca de gaze atârnată pe piept, pare să se fi eliberat din sârma ghimpată din *no man's land*, aflată în planul secund. Trăsăturile chipului sunt marcate de hotărâre. Privirea, mai cu seamă, este esenţială: ochii scânteiază, fără să se ştie dacă privesc spre victorie, spre moarte sau spre vreo formă de absolut personal. Acest soldat cu trupul şi sufletul călite în focul luptelor este deja „omul nou" fascist, pe care îl regăsim şi pe monumentele închinate morţilor. Fascismul italian şi nazismul german sistematizează modelul, eliberându-l totodată de realităţile concrete ale luptei moderne: războinicii cu muşchi hipertrofiaţi şi osatură rigidă din sculpturile şi basoreliefurile lui Josef Thorak şi ale lui Arno Breker sunt goi şi poartă sabie, într-o imitaţie „brutalizată"[45] a războinicului antic.

[43] Vezi în special Joanna Bourke, *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*, Reaktion Books, Londra, 1996.

[44] George L. Mosse, *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, trad. fr. Michèle Hechter, Abbeville, Paris, 1997, reed. Pocket, col. „Agora", p. 215 [ed. orig. *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, 1996 – n. red.].

[45] Folosim expresia cu sensul anglo-saxon de „a face să devină brutal". Vezi în această privinţă George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Hachette, Paris, col. Pluriel, 1999 [ed. orig. *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, 1990 – n. red.].

Sub forma sa fascistă, modelul viril modern, născut din interpretarea de extremă dreaptă a experienţei de luptă a Primului Război Mondial, apoi radicalizat în cursul celui de-al doilea, nu a supravieţuit înfrângerii Axei. Ceea ce nu înseamnă că nu a continuat să supravieţuiască sub alte forme, chiar până în zilele noastre. George Mosse subliniază de altfel persistenţa lui în prezent, mult dincolo de mediile militare: „Obiectul discuţiei – observă el pe bună dreptate – nu-l constituie aşadar moartea stereotipului, ci modalităţile erodării sale."[46]

III. Corpul inamicului, corpul civililor, corpul morţilor

1. Extinderea noţiunii de inamic

Noul context războinic a contribuit la dărâmarea unor întregi porţiuni dintr-un edificiu foarte vechi: cel al normelor occidentale ale confruntării militare. Dreptul războiului presupunea cruţarea celor lipsiţi de apărare: soldaţi răniţi, combatanţi făcuţi prizonieri, civili. În secolul al XIX-lea şi la începutul secolului XX, aceste categorii făcuseră obiectul unei codificări internaţionale scrise care succedase unui *jus belli* nescris mult mai vechi: este vorba despre convenţiile de la Geneva din 1864 (completate în 1929 şi 1949) şi despre cele de la Haga din 1899 şi 1907 (prelungite în 1922–1923). Dar, în secolul XX, violenţa extremă a războiului nu a avut ca origine doar mutaţiile tehnologice pe care le-am evidenţiat: ea are şi rădăcini de ordin cultural, care trebuie căutate în sistemele de reprezentări ale beligeranţilor. Astfel, în brutalitatea luptei moderne, în virtutea sentimentului oamenilor – resimţit foarte adesea – că se apără şi că îşi apără totodată ţara în mod absolut legitim, numeroase proceduri de limitare a violenţei au dispărut.

Dispărut pe front. Încă din Primul Război Mondial, armistiţiul brancardierilor dispare şi nu mai reapare niciodată, cu excepţia unor cazuri excepţionale: răniţii agonizează pe câmpul de luptă şi, de cele mai multe ori, se trage asupra celor care încearcă să-i salveze. Vechea tradiţie conform căreia

[46] George L. Mosse, *L'Image de l'homme*, *op. cit.*, p. 193.

prizonierul nu trebuia obligatoriu să stea închis, fiind suficient să-şi dea cuvântul de onoare că nu va încerca să fugă, rezervată ofiţerilor inamici şi păstrată până în primele zile ale celui dintâi conflict mondial, dispare la rândul ei în favoarea internării în lagăre.

Dispărut departe de front. Bombardarea strategică a oraşelor inamice, mai ales a capitalelor, semnalează o transgresare majoră, ilustrată mai întâi de Primul Război Mondial, apoi de radicalizările războiului din Etiopia, ale războiului din Spania şi, bineînţeles, ale celui de-al doilea conflict mondial, încheiat prin bombardamentele atomice de la Hiroşima şi Nagasaki. Cu siguranţă, bombardarea oraşelor era de multă vreme licită, din momentul în care era vorba despre o cetate asediată care trebuia făcută să se predea. Însă bombardarea unor oraşe fără căutarea unui beneficiu tactic oarecare semnalează depăşirea unui prag extrem de important: graniţa dintre partea înarmată a populaţiei adverse şi civilii lipsiţi de apărare începe să se şteargă, ba chiar dispare complet. De acum înainte, populaţia adversă, în *totalitatea* ei, întruchipează inamicul. Calea este liberă pentru „atrocităţile" ce au drept ţintă corpurile.

2. Atrocităţi

Violenţa extremă a câmpurilor de bătălie s-a revărsat aşadar asupra populaţiilor civile, deşi acestea erau protejate de un drept cutumiar al războiului, devenit drept scris la conferinţele de la Haga din 1899 şi 1907. Încă din războiul anglo-bur, aceste populaţii fac obiectul unor practici barbare. Fenomenul se accentuează în timpul războaielor balcanice din 1912–1913, care dau naştere primului mare raport internaţional asupra acestui subiect, la iniţiativa fundaţiei Carnegie. Invaziile din vara anului 1914 dau naştere şi ele unei izbucniri de violenţă războinică din partea armatelor de invazie, în Serbia, dar şi în Belgia, ca şi în regiunile de nord şi de est ale Franţei, unde circa 6 000 de civili sunt asasinaţi[47]. Ce-i drept, masacrele legate de războiul din Est începând din 1941 ţin de o cu totul altă scară. Chiar fără să evocăm

[47] John Horne, Alan Kramer, *German Atrocities, 1914: A History of a Denial*, New Haven, Yale University Press, 2001.

pentru moment cazul specific al exterminării evreilor din Europa şi lăsând deoparte imensa mortalitate de război legată în special de munca forţată şi de înfometarea organizată de către ocupant, se estimează că, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, în Europa Centrală şi Balcanică au murit aproape 4 milioane de civili, iar în Uniunea Sovietică, între 12 şi 13 milioane. Ca rezultat al „pervertirii disciplinei“[48] ce a caracterizat comportarea armatei germane în Est, mai ales în cadrul luptei sale contra partizanilor, au fost ucişi 2 500 000 de civili polonezi (reamintim: fără a pune la socoteală victimele Holocaustului), între 4 şi 5 milioane de ucraineni şi 1 500 000 de bieloruşi[49].

Nu putem spera să prezentăm detaliat, în toate dimensiunile lor corporale, nişte masacre de o asemenea amploare. În schimb, practicile de exterminare a populaţiilor evreieşti din Est de către *Einsatzgruppen** ne permit să ne concentrăm un moment atenţia asupra întâlnirilor faţă în faţă dintre victime şi călăi. În vreme ce în iunie 1941 aceştia din urmă execută îndeosebi bărbaţi adulţi, cruţând femeile şi copiii, de la jumătatea lunii august a doua categorie este inclusă tot mai des în masacre. În această privinţă, este frapant să observăm repartizarea practicilor în jurul a doi poli distincţi. Într-un anumit număr de cazuri, execuţiile sunt însoţite de o proximitate corporală între călăi şi victime, proximitate care permite mai cu seamă săvârşirea unor cruzimi ce procură plăcere călăilor: „La al zecelea vehicul – îi scrie un poliţist vienez soţiei sale pe 5 octombrie 1941, la două zile după

[48] Omer Bartov, *L'Armée d'Hitler. La Wehrmacht, les nazis et la guerre*, Hachette, Paris, 1999 [ed. orig. *Hitler's Army* – n. red.].

[49] Bielorusia a fost epicentrul masacrului în Est. Din 9,2 milioane de locuitori în 1939 au mai rămas doar 7 milioane în 1944. 700 000 de prizonieri de război au fost asasinaţi; la fel şi între 500 000 şi 550 000 de evrei; 340 000 de ţărani şi refugiaţi au fost victimele luptei împotriva partizanilor, la care se adaugă 100 000 de persoane aparţinând altor grupuri ale populaţiei. În plus, 380 000 de persoane au fost duse la muncă forţată în Reich. Despre aceste chestiuni, vezi Christian Gerlach, „Les intérêts économiques allemands, la politique d'occupation et l'assassinat des juifs en Biélorussie de 1941 à 1943“, în Anne Duménil, Nicolas Beaupré, Christian Ingrao, *1914–1945. L'Ère de la guerre*, vol. II, 1939–1945. *Nazisme, occupations, pratiques génocides*, Agnès Viénot, Paris, 2004, pp. 37–70.

* „Grupuri de intervenţie“. Unităţi însărcinate cu misiuni de exterminare în teritoriile ocupate de Germania nazistă în Est (n. tr.).

lichidarea ghetoului de la Moghilev, în Bielorusia –, ţinteam calm şi trăgeam fără ezitare în femei, copii şi sugari. [...] Sugarii descriau arcuri mari de cerc prin aer şi noi îi împuşcam din zbor, înainte să cadă în groapă şi în apă.“[50]

La acea dată, începuseră deja şi execuţiile în masă prin împuşcare, uneori la moartea a zeci de mii de evrei într-o singură zi: de exemplu, 33 371 de persoane la Babi Yar, lângă Kiev, în zilele de 29 şi 30 septembrie 1941. Asistăm acum la o depersonalizare a masacrului şi, în acelaşi timp, la o îndepărtare fizică sistematizată: trageri colective în faţa unor gropi săpate în prealabil, victime executate prin împuşcare din spate pentru a se evita orice întâlnire faţă către faţă cu trăgătorii – în unele cazuri, militarizare a tragerii sub forma focului de plutoane care acţionează la ordin, cu reglementarea distanţei de tragere, automatizarea gesturilor de reîncărcare a armelor şi evitarea oricărei confruntări a călăilor cu imaginea corpurilor din gropi – şi, în sfârşit, folosirea eventuală a unor miliţii autohtone pentru executarea femeilor şi copiilor. Strictă separare fizică, în consecinţă, menită să evite genul de şoc psihic de care vor fi afectaţi oamenii batalionului 101 de poliţie, pe atunci novici, în urma masacrului de la Josefov din 13 iulie 1942[51].

Deşi se înscrie la niveluri şi într-un context foarte diferite, nu trebuie uitat că pulsiunea de masacrare a populaţiilor civile se regăseşte cu uşurinţă în gama practicilor de luptă utilizate în cursul conflictelor din a doua jumătate a secolului XX. În acest sens, legarea respectivelor practici numai de perioada celui de-al Doilea Război Mondial poate duce la o derealizare a practicilor de război din epoca postbelică. Masacrul din satul vietnamez My Lai, săvârşit de compania Charlie pe 16 martie 1968 – masacru care n-a fost câtuşi de puţin legat de vreo necesitate tactică, deoarece nu exista acolo

[50] După Christian Ingrao, din care acest pasaj se inspiră în totalitate, „Violence de guerre, violence génocide. Les pratiques d'agression des *Einsatzgruppen*“, în Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, Christian Ingrao, Henry Rousso, *La Violence de guerre, 1914–1945*, Complexe, Paris, 2002, p. 231. Vezi şi articolele traduse din lucrarea lui Hannes Heer şi Klaus Naumann (coord.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht*, Hamburg, 1995, în Anne Duménil, Nicolas Beaupré, Christian Ingrao, *1914–1945, L'Ère de la guerre*, vol. II, *op. cit.*

[51] Christopher Browning, *Des hommes ordinaires. Le 101e bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*, Les Belles Lettres, Paris, 1994, p. 177.

nici o ameninţare militară –, constituie pentru „al doilea secol XX“ unul dintre cazurile de dinamică de violenţă „gratuită“ cel mai bine probate cu documente, violenţă însoţită, în plus, de cruzimi aproape inimaginabile comise asupra unei populaţii fără apărare, formată din femei, bătrâni şi copii[52].

Atrocităţile au legătură şi cu practicile utilizate între combatanţi. Masacrarea prizonierilor răniţi sau nu, fie pe loc, fie puţin după ce au fost capturaţi sau în timp ce sunt duşi spre spaţiile închise de regrupare, apare ca o constantă a aspectelor războiului în secolul XX. La fel ca în cazul populaţiilor civile, aceste violenţe extreme sunt însoţite de practici de cruzime, violenţa tinzând atunci să-şi devină propriul scop. Nu mai este vorba doar de a distruge inamicul pentru ameninţarea pe care o reprezintă, ci şi de a provoca durere, de a-i profana umanitatea, de a găsi plăcere în provocarea acestei dureri ori în această profanare[53]. Între 1914 şi 1918, asemenea practici de cruzime se întâlnesc pe frontul de est. Ele se repetă cu o frecvenţă sporită între 1941 şi 1945, înscriindu-se astfel într-o formă de continuitate. Absenţa lor pe frontul de vest în ambele conflicte mondiale arată că adversarii, în pofida unei ostilităţi deseori puternice, împărtăşeau un sentiment de apartenenţă la aceeaşi umanitate.

Teatrul de operaţiuni din Pacific a fost celălalt epicentru al cruzimii[54]. În ceea ce priveşte cruzimile americanilor împotriva japonezilor, întâlnim vătămările la nivelul feţei (mai ales tăierea urechilor), care pot merge – ce-i drept, mai rar – până la decapitări[55]. Mărturii irecuzabile atestă, de asemenea, practici

[52] Michael Bilton, Kevin Sim, *Four Hours in My Lai*, Penguin Books, New York, 1992.

[53] Această distincţie se inspiră în mare măsură din lucrările lui Véronique Nahoum-Grappe. Vezi mai ales „L'usage politique de la cruauté: l'épuration ethnique (ex-Yougoslavie, 1991–1995)“, în Françoise Héritier (seminar), *De la violence*, Odile Jacob, Paris, 1996, pp. 273–323.

[54] Ca să rămânem în cadrul lumii occidentale, nu vom evoca aici practicile japoneze: totuşi, se înţelege de la sine că practicile condamnabile ale trupelor americane au avut şi o dimensiune de contraviolenţă. Ne limităm să trimitem în privinţa acestei chestiuni la John Dower, *War without Mercy. Race and Power in the Pacific War*, Pantheon Books, New York, 1987, care evocă în paralel atrocităţile comise de fiecare dintre cele două tabere.

[55] Decapitarea, cu sabia, dar şi cu baioneta (sabia săracului la soldaţii japonezi), a fost în schimb o practică frecventă a acestora din urmă împotriva prizonierilor lor occidentali (John Dower, *War without Mercy…*, *op. cit.*).

scatologice de profanare a corpului adversarilor[56]. Dincolo de aspectul extrem de radical al acestor practici americane din Pacific, originalitatea lor ţine şi de tentaţia, mai rar întâlnită în alte părţi, de a păstra bucăţi prelevate din corpurile inamicilor. Aşa se face că scalpuri şi cranii ale adversarilor sunt arborate pe tancuri şi vehicule, cum o atestă, printre altele, o fotografie a lui Ralph Morse făcută la Guadalcanal şi publicată cu naivitate în *Life*[57]. Iar dacă păstrarea individuală de cranii ale inamicilor pare să fi fost mai rară, în schimb practicile de păstrare a altor părţi prelevate din corpurile lor – mâini, falange, urechi şi, bineînţeles, dinţi de aur – par să fi fost frecvente[58]. În consecinţă, se pare că aceste părţi prelevate sunt învestite de posesorii lor cu o putere de a dobândi bunăvoinţa divinităţii în perspectiva unor lupte viitoare, în cadrul unei campanii ritmate de succesiunea debarcărilor.

Ne vom feri, în orice caz, să punem asemenea practici doar pe seama unei minorităţi de soldaţi rătăciţi sau chiar a psihopatologiei ori a „sadismului“, într-o ultimă tentativă de derealizare şi de eufemizare a violenţei de război. Elementele de care dispunem pledează, dimpotrivă, pentru banalizarea lor în societăţile prinse în luptă. Un exemplu îl constituie prelucrarea osemintelor inamicilor – lustruite şi sculptate în unele cazuri – şi trimiterea lor în dar celor de acasă: *Life* publică pe 25 mai 1944 fotografia unui craniu japonez trimis de un soldat american prietenei sale[59], şi totul sugerează că nu este vorba de un caz izolat. La rândul său, Roosevelt primeşte pe 9 august 1944 un coupe-papier [din os omenesc] trimis cu cele mai bune intenţii de un soldat de pe frontul din Pacific, obiect pe care este, evident, obligat să-l refuze[60]. Aceste practici au fost atât de răspândite încât, încă din septembrie 1942, deci la mai puţin de un an de la intrarea Statelor Unite în război, comandantul-şef al flotei din Pacific ordona: „Nici o parte din corpul inamicului nu trebuie utilizată ca suvenir. Comandanţii de unităţi vor lua măsuri disciplinare stricte etc.“[61]

[56] De exemplu, mărturia lui Eugene B. Sledge, *With the Old Breed…*, *op. cit.*

[57] *Life Goes to War*, Phoenix, 1977, p. 137.

[58] Eugene B. Sledge, *With the Old Breed…*, *op. cit.*

[59] *Life Goes to War*, *op. cit.*, p. 138.

[60] John Dower, *War without Mercy…*, *op. cit.*, p. 65.

[61] Paul Fussell, *À la guerre*, *op. cit.*, p. 163.

Practicile de ciopârţire a trupului inamicului nu aveau să dispară odată cu capitularea Japoniei. Le regăsim în forme foarte asemănătoare în Coreea (rolul veteranilor din războiul din Pacific a fost probabil determinant aici încă din 1950) şi în Vietnam, împotriva unor adversari percepuţi cu uşurinţă ca aflându-se într-o continuitate rasială şi rasistă cu inamicul japonez din 1941–1945.

Tortura – acest „act de război absolut“[62] –, care, spre deosebire de practicile descrise anterior, se aplică trupului unui inamic în viaţă, aparţine oare unui registru identic? În cadrul torturii, totul se joacă la „prima lovitură“, cum spune Jean Amery, torturat de SS-işti în 1943: „Prima lovitură îl face pe deţinut să priceapă că e lipsit de apărare şi că acest gest conţine deja în germene tot ce va urma.“[63] Iar ceea ce va urma, folosind brutalităţi variate şi deplasându-le asupra diferitelor zone ale corpului, este impresia celui torturat că „tot trupul său devine suferinţă şi că torţionarul îl domină în mod absolut“[64]. Distrugerea individului este totală şi „mortificarea“ – în înţelesul strict al termenului – indusă prin tortură s-ar putea înscrie în acest sens în acelaşi plan cu dezumanizările la care sunt supuse cadavrele inamicilor. Totuşi, cum subliniază pe bună dreptate Raphaëlle Branche: „Victoria nu este deplină decât dacă victima recunoaşte ceea ce călăul aşteaptă de la ea: superioritatea lui. Se caută o anihilare psihică, un abandon total al voinţei, al libertăţii, al personalităţii, şi nu o anihilare fizică.“[65] Drept urmare, dacă trebuie stabilită o relaţie cu alte forme de atrocităţi, s-ar cuveni să încercăm în primul rând să facem o legătură cu violarea femeilor, căci, incontestabil, dimensiunea sexuală este esenţială în tortură, atât din punct de vedere material, cât şi simbolic. Torţionarul este cel care, „posedându-l pe celălalt“ prin violenţă şi prin mărturiile obţinute, a ieşit învingător din „confruntarea corpurilor“[66].

[62] Raphaëlle Branche, *La Torture et l'Armée pendant la guerre d'Algérie, 1954–1962*, Gallimard, Paris, 2001, p. 325.

[63] Jean Amery, *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Actes Sud, Arles, 1995, p. 60.

[64] Raphaëlle Branche, *La Torture et l'Armée…*, *op. cit.*, p. 331.

[65] *Ibidem*, p. 334.

[66] *Ibidem*.

Agresiunea asupra corpului femeilor constituie o altă constantă a războiului în secolul XX. În vreme ce în 1870 ea pare să fi fost practicată rareori de armata prusacă, „invaziile 1914“ au fost însoţite de la un capăt la altul de violul în masă[67]. Regăsim violul în masă (în paralel cu tunderea victimelor, ce-i drept) în momentul victoriei naţionaliştilor în Spania[68], la intrarea germanilor în URSS începând din iunie 1941 şi în timpul operaţiunilor efectuate de trupele franceze în Italia şi în Württemberg. Îl regăsim, de asemenea, dar la o cu totul altă scară, odată cu intrarea trupelor sovietice în Prusia Orientală şi în Berlin în 1945 (unele estimări nu exclud posibilitatea ca numărul femeilor germane violate să se fi ridicat la 2 milioane[69]), în timpul operaţiunilor desfăşurate de trupele americane în Vietnam sau practicat în Bosnia de trupele sârbeşti, care au instituţionalizat violul ca armă de război în proiectul lor de „purificare etnică“. Teribilă constantă: este ca şi cum siluirea femeilor inamicului ar fi totuna cu posedarea inamicului însuşi. Violul este însă şi o practică de cruzime: faptul că fetiţele şi femeile în vârstă nu sunt cruţate, iar soţiile şi mamele sunt violate în faţa soţului şi a copiilor arată măsura în care violatorii încearcă să lezeze filiaţia, ceea ce constituie un indicator al cruzimii. Şi mai tulburător, poate, este faptul că nu numai inamicul e vizat. Aşa se face că trupele sovietice au violat, în zona ocupată şi în Berlin, compatrioate duse pe teritoriul Reich-ului de către germani[70], iar soldaţii americani au violat mii de franţuzoaice şi de englezoaice, după care au comis şi mai multe violuri în Germania[71]. Este ca şi cum activitatea

[67] Stéphane Audoin-Rouzeau, *L'Enfant de l'ennemi, 1914–1918: viol, avortement, infanticide pendant la Grande Guerre*, Aubier, Paris, 1995. Despre viol, la un nivel mai general, vezi şi Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVIe–XXe siècle*, Éd. du Seuil, Paris, 1998.

[68] Yannick Ripa, „Armes d'hommes contre femmes désarmées: de la dimension sexuée de la violence dans la guerre civile espagnole“, în Cécile Dauphin, Arlette Farge (coord.), *De la violence et des femmes*, Albin Michel, Paris, 1997.

[69] Norman M. Naimark, *The Russians in Germany: a History of the Soviet Zone of Occupation, 1945–1949*, Belknap, Cambridge, 1995, capitolul II.

[70] Antony Beevor, *La Chute de Berlin*, Paris, Éd. de Fallois, 2002.

[71] J. Robert Lilly, *La Face cachée des GI's. Les viols commis par les soldats américains en France, en Angleterre et en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale*, Payot, Paris, 2003. Estimarea reţinută de autor este de peste 17 000 de violuri, dintre care peste 11 000 în Germania, 3 620 în Franţa şi peste 2 400 în Anglia.

războinică şi-ar găsi în violarea femeilor, oricare ar fi ele, semnificaţia sa cea mai profundă. Poate chiar adevăratul său sens.

3. Dezumanizare, animalizare

În opinia noastră, trebuie să încercăm să interpretăm mulţimea practicilor şi a gesturilor în termeni de dezumanizare şi chiar de animalizare a corpului adversarului, fie el combatant sau civil. Radicalitatea activităţii războinice din secolul XX a dus la extrem reflexele de dezumanizare, şi aceasta cu atât mai uşor cu cât inferioritatea rasială a inamicului fusese proclamată dinainte şi puternic interiorizată. Cele mai cumplite atrocităţi între combatanţi s-au produs astfel pe fronturile unde adversarului îi era refuzată orice apartenenţă la aceeaşi umanitate: de exemplu, în al Doilea Război Mondial, pe frontul de est şi pe frontul din Pacific (în vreme ce, pe fronturile din vest, „regulile războiului" au fost în general respectate). Aceleaşi mecanisme de dezumanizare a adversarului au acţionat în Coreea, Indochina sau Vietnam, dar şi în Algeria. De altfel, se pot identifica multe filiaţii, de la războiul din Pacific până la cele din Coreea şi Vietnam, de la experienţa indochineză până la războiul din Algeria şi de la luptele date în Balcani în 1912–1913 până la atrocităţile cu care au fost presăraţi cei zece ani de conflict legaţi de dezmembrarea fostei Iugoslavii, fără să le uităm pe cele comise în al Doilea Război Mondial în aceeaşi regiune.

Atunci când loveşti chipul adversarului şi îl faci de nerecunoscut, scopul este dezumanizarea celei mai umane părţi a omului. Faptul de a-i vătăma mâna ţine de aceeaşi preocupare. A-i reteza organele genitale înseamnă a lua mai cu seamă drept ţintă filiaţia, prin intermediul unui tip de profanare caracteristic practicilor de cruzime[72]. Crucificarea corpului adversarului, atârnarea lui de picioare, jupuirea, spintecarea lui înseamnă transformarea soldatului inamic într-o vită căsăpită: se trece în acest caz de la dezumanizare la pura şi simpla animalizare. Odată cu prezenţa dejecţiilor pe corpul

[72] Véronique Nahoum-Grappe, „Guerre et différence des sexes: les viols systématiques (ex-Yougoslavie, 1991–1995)", în Cécile Dauphin, Arlette Farge (coord.), *De la violence et des femmes*, Albin Michel, Paris, 1997, pp. 159–184.

inamicului, nu mai este vorba atât de animalizare, cât de „şozificare", dacă ne este îngăduit acest neologism. Asemenea procese apar ca o dureroasă evidenţă în cazul trupelor americane din Pacific, confruntate cu un adversar imaginat în termeni simieni (*apes*)[73]. Actele pe care le-au comis reliefează perfect dorinţa de a face corpul adversarului să coincidă cu reprezentarea zoologică pe care oamenii şi-au făcut-o despre el. Un sfert de secol mai târziu, la My Lai, este frapant că animalele din sat au fost ucise odată cu locuitorii.

Aceeaşi demonstraţie s-ar putea aplica şi practicilor ce au vizat în special Genocidul în Est, începând din 1941; în legătură cu acest fenomen, o serie de lucrări recente ne îndeamnă să continuăm să aprofundăm reflecţia asupra proceselor de animalizare a corpului Celuilalt[74]. Uneori, evreii sunt văzuţi ca un vânat şi, în consecinţă, sunt expediaţi de partea Sălbaticului. Hăituirea lor (ca şi hăituirea partizanilor, de altfel) este astfel asimilabilă unei practici cinegetice: contiguitatea antropologică este cât se poate de clară în cazul poliţiştilor din batalionul 101 care au patrulat din toamna lui 1942 până în primăvara lui 1943 în pădurile poloneze din regiunea oraşului Lublin şi care vorbesc ei înşişi despre *Judenjagd*. După cum scrie istoricul lor, „«vânătoarea de evrei» este o cheie privilegiată pentru pătrunderea în mentalitatea ucigaşilor. [...] Era o campanie înverşunată, fără cruţare şi fără răgaz, în care «vânătorii» îşi hăituiau şi ucideau «prada» într-o confruntare directă şi personală"[75]. Însă, alături de urmărirea unui inamic-vânat, inamicul-vită, „domesticit" şi dat morţii ulterior sau chiar ucis imediat în mari mase şi în mod sistematizat, aşa cum s-a întâmplat din toamna anului 1941, rămâne probabil una dintre dimensiunile cele mai semnificative ale tratamentului corporal aplicat Celuilalt în cursul secolului XX. De altfel, oare nu vedem

[73] În schimb, suntem de părere că scoaterea cu cuţitul – frecventă şi atestată – a dinţilor de aur din gurile soldaţilor japonezi morţi sau doar răniţi nu se poate înrudi cu o practică de cruzime, în ciuda extremei sale violenţe atunci când victimele sunt încă în viaţă: este vorba mult mai curând de o formă de jaf pe câmpul de luptă, practică ce se înscrie, după părerea noastră, într-un registru specific.

[74] Christian Ingrao, „Chasse, sauvagerie, cruauté. La *Sondereinheit* Dirlewanger en Biélorussie", în *XX^e siècle, revue d'histoire*.

[75] Christopher Browning, *Des hommes ordinaires. Le 101^e bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*, *op. cit.*, p. 177.

acţionând aceeaşi tentaţie a domesticirii şi în tratamentul aplicat prizonierilor de război? Nu acesta este sensul profund al deplasării lor în turme uriaşe, deplasări atât de des transformate în adevărate marşuri ale morţii, ca acelea ale prizonierilor români aflaţi în mâinile germanilor în 1916, ale prizonierilor americani de la Bataan în 1942 sau ale prizonierilor francezi de la Diên Biên Phu în 1954 (peste 600 de kilometri străbătuţi în circa patruzeci de zile, cu preţul morţii a jumătate, probabil, din cei 9 500 de oameni deplasaţi, începând cu foarte numeroşii răniţi şi bolnavi)? Oare nu această voinţă de domesticire – iarăşi ea – trebuie desluşită şi în imensele mase umane, militare şi civile, închise în spatele gardurilor de sârmă ghimpată ale sistemelor concentraţionare ce vor fi studiate în capitolul următor? Sârma ghimpată, inventată în Statele Unite în secolul al XIX-lea pentru îngrădirea animalelor, apoi modificată ca să devină mai periculoasă pentru pielea sensibilă a omului, a devenit în secolul XX, în primul rând în Europa, unul dintre mijloacele cele mai simple de a le aduce la cunoştinţă fiinţelor umane transformarea lor corporală într-o masă de animale domesticite ca să muncească, să sufere de foame, să îndure molime şi, în general, ca să moară.

4. Cadavrele

Moartea în masă a oamenilor în război, atât de caracteristică pentru cele două războaie totale ale secolului XX, a generat oare, prin intermediul unei creşteri a pragurilor de sensibilitate, o indiferenţă tot mai mare faţă de rămăşiţele pământeşti ale victimelor? În această privinţă, să observăm că bombardamentul strategic are de foarte multe ori valoare de profanare, ruinele acoperind în asemenea cazuri cadavre adunate cu întârziere în vederea identificării şi apoi a înhumării. O înhumare uneori imposibilă, ca la Hiroşima şi Nagasaki, unde numărul prea mare de victime în zona exploziei atomice a impus dezvoltarea practicilor de incinerare. În ceea ce priveşte victimele din rândul populaţiei civile, va trebui de altfel să se aştepte până la convenţiile internaţionale din 1949 ca să fie extinse exigenţele de identificare şi de respect datorate până atunci numai cadavrelor soldaţilor. Căci, în ceea ce priveşte corpurile acestora din urmă – fapt doar

în aparenţă paradoxal –, o evoluţie capitală a prevalat în cursul secolului XX. Încă de la Revoluţia Franceză, cei căzuţi în luptă începuseră să fie preamăriţi ca martiri care s-au jertfit de bunăvoie pentru colectivitatea naţională, dar o cotitură decisivă s-a produs începând din anii 1850 (pentru prima dată în Crimeea, se pare), ducând la un adevărat cult al *corpului* celor morţi în război. Încă din 1862, când Războiul de Secesiune era în plină desfăşurare, un act al Congresului american creează cimitirele militare, al căror număr se ridică după opt ani la şaptezeci şi trei. Puţin mai târziu, în Europa, fără ca noua practică apărută de cealaltă parte a Atlanticului să exercite vreo influenţă în acest sens, Tratatul de la Frankfurt din mai 1871 prevede amplasamente permanente pentru corpurile soldaţilor francezi morţi în Germania (morţi în captivitate, de fapt), ca şi pentru cele ale germanilor ucişi în Franţa. De-a lungul noii frontiere se înşiră atunci cimitire militare şi osuare ce transformă scheletele combatanţilor în relicve de sfinţi morţi pentru patrie. Apoi, pentru prima dată în istorie – şi în forme pretutindeni asemănătoare –, Primul Război Mondial a dedicat morminte individuale permanente soldaţilor căzuţi în lupte. Cum scriu Luc Capdevila şi Danièle Voldman: „Cu unele variaţii naţionale, în jurul anilor 1914–1948 s-a stabilizat un model occidental al tratamentului aplicat celor morţi în război."[76]

Moartea este de acum înainte numită. Şi, de asemenea, egalitară. Odată ce au murit pentru patrie, toate corpurile combatanţilor sunt egale: chiar şi unii ofiţeri superiori sunt îngropaţi cu o simplă cruce de lemn la cap în cimitirele din spatele frontului. Totuşi, s-ar putea ca egalizarea condiţiilor de înhumare să fie rezultatul unei construcţii ideologice posterioare, în parte, războiului. Este tulburător să observăm că, în rarele săpături arheologice efectuate în ultimii ani în locuri unde odihnesc ostaşi căzuţi pe câmpul de

[76] Luc Capdevila, Danièle Voldman, *Nos morts. Les sociétés occidentales face aux tués de la guerre (XIX^e–XX^e siècle)*, Payot, Paris, 2002, p. 95. Trebuie remarcată totuşi excepţia rusă. Soldaţii ruşi morţi în Primul Război Mondial sunt înhumaţi în morminte colective fără repere; la fel şi cei căzuţi în următorul conflict, dacă excepţăm unele mari necropole, cum ar fi cea de la Leningrad. În nici unul dintre cele două cazuri nu se evidenţiază prezenţa unor morminte individuale înzestrate cu semne distinctive. Să remarcăm, de asemenea, importanta excepţie pe care o constituie marinarii ucişi în luptă navală.

luptă, ofiţerii şi subofiţerii au fost îngropaţi în mod instinctiv, separat de simplii soldaţi sau că, în cazul unor gropi comune, rămăşiţele pământeşti ale gradaţilor au fost înhumate primele şi au fost tratate cu mai mult respect decât cele ale soldaţilor obişnuiţi[77]. De asemenea, în unele cimitire din spatele frontului, pietrele de mormânt sculptate de soldaţii germani pentru camarazii lor vădesc imediat grija de a marca diferenţa, şi nu de a uniformiza.

Sacralizarea tinde să se extindă şi asupra corpurilor inamicilor: Tratatul de la Versailles prevede întreţinerea de către Franţa a necropolelor germane de pe teritoriul ei, pe baza unor planuri de amenajare alese de către învinşi. Această dimensiune sacrală a cadavrului combatantului va fi consolidată odată cu transformarea cimitirelor provizorii din spatele frontului în cimitire definitive aşa cum le cunoaştem astăzi. Totuşi, această sacralitate a trupurilor eroilor nu este evidenţiată la fel pretutindeni: germanii, francezii, americanii, australienii, sud-africanii, canadienii sau neo-zeelandezii construiesc imense necropole care impun deplasarea corpurilor, uneori chiar pe distanţe mari. În ceea ce-i priveşte, britanicii le-au reînhumat pe amplasamentul exact al primei înhumări, chiar cu preţul înmulţirii necropolelor[78]. Legătura dintre vii şi morţi a fost astfel întărită considerabil şi rămâne activă şi în zilele noastre.

Nu toţi au avut parte de înhumare şi de o indicare a morţii: condiţiile luptei moderne au făcut să crească numărul corpurilor dispărute şi neidentificate (aproape 253 000 pentru armata franceză în 1914–1918 şi 180 000 pentru armata germană, în timp ce numărul dispăruţilor britanici se ridică la peste 70 000 numai pe teritoriul bătăliilor de pe Somme!), în ciuda noii măsuri de precauţie generalizate a plăcuţelor de identitate purtate la gât de combatanţi. Osuarul de la Douaumont (Verdun), la început provizoriu,

[77] „L'archéologie et la Grande Guerre", *14–18 aujourd'hui, today, Heute*, nr. 2, 1999.

[78] Despre toate aceste probleme s-a scris foarte mult. Se va putea citi George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme*, *op. cit.*; de asemenea, o sinteză a lucrărilor lui Annette Becker, în Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, *14–18. Retrouver la guerre*, Gallimard, Paris, 2000, capitolul III. Pentru o sinteză referitoare la întreg secolul XX: Luc Capdevila, Danièle Voldman, *Nos morts. Les sociétés occidentales face aux tués de la guerre (XIX^e-XX^e siècle)*, *op. cit.*

apoi devenit definitiv în 1927, a reunit astfel mii de oseminte, extrem de vizibile în cripta construcţiei încheiate complet în 1932. Numeroase familii au fost nemulţumite că nu puteau repatria după război corpurile neînsufleţite ale apropiaţilor. Înainte ca legea franceză din iulie 1920 să autorizeze o asemenea recuperare, mulţi părinţi s-au dus noaptea pe fostele câmpuri de bătălie pentru a încerca să dezgroape rămăşiţele pământeşti ale celor pe care-i pierduseră. Furia lui Louis Barthou că nu putea să aducă în ţară corpul fiului său, exprimată în faţa Comisiei naţionale pentru mormintele militare pe 31 mai 1919, spune multe despre suferinţa atâtor îndoliaţi care nu puteau să aducă trupurile apropiaţilor în cavourile familiale şi, indirect, despre importanţa, în cadrul mecanismelor doliului, a prezenţei unui corp identificat şi înhumat în apropiere: „Fiul meu a fost ucis în 1914, acum cinci ani. E într-un cavou, maică-sa şi cu mine îl aşteptăm; şi fiindcă alţii n-au fost găsiţi, o să-mi spuneţi că-mi interziceţi să-mi iau fiul şi să-l aduc la Père-Lachaise? Ei bine, eu spun că n-aveţi dreptul s-o faceţi."[79] Alt loc, alt moment, dar în acelaşi secol: în anii '80, la festivităţile organizate cu prilejul sărbătoririi victoriei la Moscova, lumea a putut vedea o bătrână care purta un panou agăţat de gât. Pe panou scria: „Îl caut pe Toma Vladimirovici Kulnev, dat dispărut în 1942, la asediul Leningradului."[80]

După Primul Război Mondial, numai francezii şi americanii au reuşit în cele din urmă să repatrieze legal corpurile neînsufleţite ale combatanţilor: în cazul celor dintâi, 30% dintre rămăşiţele pământeşti identificate vor fi cerute de către familii. Acest proces a dus la expedierea cu trenul a 240 000 de sicrie (adică 30% dintre corpurile identificate la momentul respectiv) spre oraşele şi satele Franţei între 1921 şi 1923[81]. De asemenea, 45 000 de

[79] Citat de Yves Pourcher, *Les Jours de guerre. La vie des Français au jour le jour entre 1914 et 1918*, Plon, Paris, 1994, pp. 469–470. Cu privire la importanţa corpului identificat şi repatriat, vezi şi Stéphane Audoin Rouzeau, *Cinq deuils de guerre, 1914–1918*, Noêsis, Paris, 2001.

[80] Catherine Merldale, „War, death, and remembrance in Soviet Russia", în Jay Winter, Emmanuel Sivan (coord.), *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 78–79.

[81] Jean-Charles Jauffret, „La question des transferts des corps, 1915–1934", *Les Oubliés de la Grande Guerre, Supplément d'âmes*, HS nr. 3, pp. 67–89.

sicrie au traversat Atlanticul, 70% dintre familiile americane cerând la rândul lor „înapoierea corpurilor". Principiul în virtutea căruia corpurile neînsufleţite sunt restituite familiilor a fost reiterat în Franţa în 1946, apoi din nou, începând din 1954, în Algeria, înainte ca repatrierea corpurilor să devină sistematică. După 1945, Statele Unite au luat decizia de a repatria toate corpurile înhumate în locuri prea îndepărtate sau prea puţin sigure: în timp ce britanicii şi aliaţii lor din Commonwealth au lăsat în Asia corpurile celor căzuţi acolo în al Doilea Război Mondial, americanii le-au repatriat pe cele ale propriilor morţi, cum au făcut şi mai târziu în Coreea şi în Vietnam, unde primul giulgiu a devenit un simplu sac de plastic verde, faimosul *body bag*[82].

Pentru ceilalţi, cimitirul militar a devenit odată cu Primul Război Mondial punctul focal al amintirii organizate şi al rememorării colective. Formele de cult adoptate după 1918 le-au determinat astfel în mare măsură pe cele de după conflictele ulterioare: aproape pretutindeni, corpul combatantului căzut în luptă pentru patrie este îngropat după 1945 în conformitate cu nişte modele direct moştenite din perioada de după 1918, noile cimitire britanice, franceze, americane – şi chiar germane, într-o bună măsură, în ciuda mai multor modificări semnificative – mergând pe linia celor din perioada interbelică.

Să observăm totuşi că această sacralitate a corpului soldatului a trecut prin multe pericole, în funcţie de diferitele tipuri de conflict, însăşi sacralizarea indicând o nouă cale pentru anumite transgresiuni profanatoare. Astfel, soldaţii francezi care şi-au recucerit teritoriul începând din vara anului 1918 au distrus frecvent pietrele de mormânt sculptate de adversarii lor. Tot aşa, începând din 1943, odată cu marea mişcare de retragere a armatei germane, trupele sovietice au distrus sistematic cimitirele germane din URSS: pământul patriei era curăţat astfel de întinarea reprezentată de prezenţa cadavrelor duşmane sub glie. Nici în felul cum erau adunate de către elicopterele americane corpurile luptătorilor vietcong nu găsim vreo urmă de sacralitate: suspendate de o funie, acestea erau aruncate grămadă înainte de a se trece

[82] Luc Capdevila, Danièle Voldman, *Nos morts. Les sociétés occidentales face aux tués de la guerre (XIX^e–XX^e siècle)*, *op. cit.*, p. 109 şi urm.

la numărarea lor (*body count*). Nu numai corpurile inamice, dar nici măcar unele corpuri „amice" n-au făcut obiectul vreunui cult cu ocazia unor conflicte voit „uitate" de către puterea de stat: de exemplu, trupurile ostaşilor ruşi ucişi între 1914 şi 1917, ale căror morminte sunt aproape invizibile astăzi, sau cele ale soldaţilor sovietici morţi în Afganistan în anii '80 şi îngropaţi cu maximă discreţie[83].

Repatrierea corpurilor unor soldaţi necunoscuţi meniţi să încununeze cultul morţilor – şi să reprezinte mai cu seamă sutele de mii de cadavre care n-au mai fost găsite niciodată ori au rămas anonime – a constituit o inovaţie majoră a începutului de secol XX. Aceasta s-a generalizat aproape pretutindeni: ceremonia a avut loc în aceeaşi zi (11 noiembrie 1920) la Paris şi Londra, un an mai târziu la Washington (în memorialul de la Arlington), la Bruxelles şi la Roma, în 1922 la Praga şi la Belgrad, iar în 1923 la Sofia, apoi la Bucureşti şi la Viena. În Germania, douăzeci de soldaţi necunoscuţi au fost înhumaţi în memorialul de la Tannenberg (Prusia Orientală), în timp ce un alt necunoscut era îngropat la München. Şi aceste culte naţionale închinate unui corp anonim vor depăşi cadrul perioadei interbelice, orientând riturile doliului colectiv la finalul altor conflicte. Memorialul de la Arlington a primit astfel rămăşiţele pământeşti ale unui soldat necunoscut din al Doilea Război Mondial, apoi pe cele ale unor soldaţi necunoscuţi din Coreea şi Vietnam. În Franţa, cripta de la Notre-Dame-de-Lorette, loc de comemorare a bătăliilor date în Artois în 1915, a servit drept loc de adăpost pentru soldatul necunoscut din 1939–1945, înhumat în 1950, apoi a adăpostit urna conţinând rămăşiţele pământeşti ale unor deportaţi necunoscuţi (1955), pentru ca în final să le primească pe cele ale necunoscuţilor din Africa de Nord (1977) şi Indochina (1980). Ca dovadă că sacralitatea acestei simbolistici a corpurilor necunoscute nu s-a epuizat nici azi, chiar înainte ca secolul XX să se încheie, Canada a decis să exhumeze din departamentul Somme corpul unui soldat necunoscut, adus apoi cu mare ceremonie în ţara natală. În schimb, este posibil ca în zilele noastre forţa acestei tematici caracteristice pentru secolul XX să se inverseze, cu preţul unui

[83] Catherine Meridale, „War, death, and remembrance in Soviet Russia", art. cit.

proces de reindividualizare: testul ADN efectuat pe „soldatul necunoscut" din Vietnam în 1998 a permis identificarea corpului pilotului Michael Blassie, restituit în consecinţă familiei sale din Missouri.

Această afişare a durerii legate de atâtea corpuri date lipsă nu a împiedicat câtuşi de puţin eufemizarea a ceea ce au suferit corpurile în cursul Primului Război Mondial şi al conflictelor ulterioare: de la Primul Război Mondial încoace, chiar şi atunci când îi înfăţişează răniţi sau dându-şi sufletul, monumentele închinate morţilor din secolul XX au derealizat cu mare grijă natura vătămărilor corporale provocate de războiul modern. Fotografia şi filmul au procedat în general la fel. Deşi prezenţa cadavrelor în fotografii începe cu Războiul de Secesiune, iar în Primul Război Mondial presa ilustrată a înfăţişat cadavre ale inamicilor – şi, uneori, şi soarta pe care o putea avea corpul omenesc ca efect al luptei moderne –, ea a făcut-o cu o anumită discreţie, fie şi numai pentru că cititorii puteau fi tentaţi să identifice soarta corpurilor adversarilor cu cea a propriilor apropiaţi aflaţi atunci pe front. În conflictele ulterioare, în afară de cazul cadavrelor fotografiate sau filmate, mai ales în al Doilea Război Mondial, cu scopul de a denunţa cruzimea inamicului, a continuat să prevaleze un refuz destul de general în ceea ce priveşte atât prezentarea cadavrelor de soldaţi, cât şi a cadavrelor de civili, fie ei amici sau inamici. Vietnamul a constituit o importantă excepţie în această privinţă, datorită unei mai mari apropieri a fotografilor de locurile unde se dădeau luptele, precum şi unei cenzuri foarte diferite de cea din conflictele precedente: se ştie ce rol au jucat anumite imagini înfăţişând corpuri de soldaţi americani răniţi ori ucişi, fotografiaţi de Larry Burrows, sau ce impact a avut asupra societăţii americane corpul complet dezgolit al micuţei Kim Phuc, imortalizată de Nick Ut pe 8 iunie 1972, la scurt timp după ce fusese arsă de napalm. Lecţiile acestor dezvăluiri atroce au fost învăţate. Douăzeci de ani mai târziu, în timpul războiului din Golf din 1991, din fotografiile şi filmele legate de război transmise opiniilor publice occidentale era eliminată aproape orice imagine susceptibilă să sugereze soarta pe care o rezervă corpurilor omeneşti acţiunea armamentului de ultimă oră. Dată fiind enorma disproporţie dintre forţele aflate faţă în faţă, în acest caz

era vorba aproape exclusiv despre corpuri de inamici, despre corpuri de irakieni[84].

Este, desigur, tentant să încheiem acest capitol cu câteva consideraţii de istorie foarte recentă, aplecându-ne o clipă asupra a două transformări majore. Prima are legătură cu prezenţa – inedită – a corpurilor feminine în activitatea combatantă. Fireşte, atât în prima, cât şi în a doua parte a secolului XX, în ceea ce priveşte războiul, experienţa luptei a rămas în esenţă masculină, bărbaţii păstrând în mare măsură monopolul asupra portului armelor şi a aplicării violenţei. În acest sens, violenţa de luptă occidentală a continuat să se înscrie în cadrul acelui invariant universal care, în toate societăţile omeneşti, îndepărtează corpul feminin de portul armelor, adică de orice posibilitate de a ataca bariera anatomică provocând vărsare de sânge[85]. Şi totuşi, în vreme ce secolul al XIX-lea a fost martor la excluderea aproape totală a femeilor din mediul militar, secolul XX le-a readus spre activitatea războinică. Batalionul de femei organizat de Maria Bocikareva (zisă laşka) în Rusia după revoluţia din martie 1917, şi care a intrat efectiv în luptă în vara aceluiaşi an, anunţă probabil o mutaţie capitală. Regăsim femeile sub arme în războiul din Spania, în reţelele de rezistenţă din cel de-al Doilea Război Mondial, printre partizanii sovietici şi în rândurile Armatei Roşii şi, din 1948, în cadrul armatei israeliene (Ţahal). Iar în vremea noastră le regăsim în toate armatele occidentale de la sfârşitul secolului XX şi începutul secolului XXI. Sigur, funcţiile combatante nu sunt împărţite nici pe departe echitabil între cele două sexe: interdicţia antropologică despre care am vorbit deja continuă să-şi facă simţite efectele asupra funcţionării barierei pe care o reprezintă genul, dar totul ne lasă să credem că secolul XX a inaugurat aici o transgresiune majoră prin instituţionalizarea unui corp feminin care poate şi el să aplice de acum înainte violenţa extremă.

---

[84] Thérèse Blondet-Bisch, Robert Frank, Laurent Gervereau *et al.*, *Voir, ne pas voir la guerre*, Somogy/BDIC, Paris, 2001.

[85] Ne-ar lua prea mult să dezvoltăm aici problemele referitoare la această universalie. Cu privire la dimensiunea sa antropologică, vezi mai ales Françoise Héritier, *Masculin-féminin. La pensée de la différence*, Odile Jacob, Paris, 1996.

La fel de tentant este şi să propunem o schiţă de istorie virtuală evocând mutaţia corpului combatant începută în armata americană, în special în jurul programului *Land Warrior*, menit să fie aplicat pe ansamblul trupelor terestre în 2008[86]. Ţinuta militară devine o componentă a unui adevărat sistem informatic pe care soldaţii îl poartă pe ei, datorită unui ordinator-uniformă care integrează echipamentului infanteristului toată electronica necesară pentru a compensa limitele de care se loveşte fiinţa umană pe un câmp de luptă. Soldatul, care îşi poartă ordinatorul miniaturizat la centură, este el însuşi asimilat unei reţele informatice. Casca sa interpune între realitatea exterioară şi creier un ecran pe care sunt afişate toate datele utile pentru luptă. Graţie unui sistem de navigaţie GPS, el poate în primul rând să-şi vizualizeze pe o hartă geografică propria poziţie, ca şi pe aceea a camarazilor săi, cu care păstrează legătura printr-o staţie radio digitală ce constituie un nod de comunicaţie complet: prin intermediul unui microfon, este auzit de toţi, iar el îi aude pe toţi în cască, putând să le transmită şi orice imagine doreşte. Soldaţii pot astfel să rămână în contact la mare distanţă, ceea ce modifică profund comportamentele corporale în luptă. În plus, periculozitatea lor creşte considerabil: ei vor putea să identifice amicii şi inamicii, să vizualizeze dinainte impactul tirului lor (un laser cu o bătaie de doi kilometri calculează automat distanţa până la obiectul ochit proiectându-şi punctul luminos asupra lui) şi să privească imagini video provenite de la un calculator personal sau de la camere de luat vederi pe timp de zi şi de noapte. În sfârşit, microfoane exterioare le vor permite să perceapă şi cel mai slab sunet până la o distanţă de o sută cincizeci de metri. Capacităţile senzoriale mobilizate în luptă – în special vederea şi auzul – sunt astfel sporite, ferindu-i în parte pe soldaţi de pericol şi făcându-i totodată mult mai periculoşi. La toate acestea se adaugă, deşi nu se ştie când se vor finaliza, unele cercetări destinate să-l înzestreze pe combatant cu un veritabil exoschelet a cărui funcţionare electrică, autonomă, i-ar spori posibilităţile corporale (în special în ceea ce priveşte mersul sau alergarea). În spatele acestei căutări de către

[86] Presa de mare tiraj a reflectat în paginile ei aceste inovaţii. Vezi, de exemplu, *Le Monde*, 12 septembrie 2001, p. 23, şi 6 martie 2003, p. 14.

occidentali a unui combatant-robot absolut inedit, extrem de periculos pentru orice adversar aflat în situaţie de inferioritate tehnologică, trebuie oare să discernem începuturile unei noi versiuni – mai terifiantă, poate, decât cele anterioare – a „omului nou", acest mare mit, atât de corporal, al secolului XX?

2. Exterminări
Corpul şi lagărele

Annette Becker

În 1997, scriitorul Imre Kertész, supravieţuitor al lagărului de la Auschwitz şi victimă a regimului comunist în Ungaria, preciza despre dubla sa experienţă a totalitarismului: „Tehnica prin care oamenii se pot metamorfoza total sub o dictatură. Felul cum încetează să mai fie, de pildă, asemenea omului din secolul precedent. Asta am simţit eu nemijlocit, *pe pielea mea*. Auschwitz este forma cea mai gravă, cea mai dură, cea mai extremă de totalitarism pe care am cunoscut-o până acum. Cine ştie ce vom mai ajunge să descoperim […]?“[1] Kertész alege propriul înveliş corporal pentru a-şi exprima impresia „epidermică“: în lagăr s-a făcut totul pentru a-l dezumaniza; a fost pedepsit, torturat şi slăbit vreme îndelungată. Ca o minoritate, Kertész a supravieţuit derelicţiunii, apoi a adus mărturie, alegând tabăra literară.

Tocmai despre corpurile zdrobite, martore ale sistemelor concentraţionare stalinist[2] şi nazist, vom vorbi aici. Lagărele de concentrare, moştenire a secolului al XIX-lea colonial (Cuba şi războiul anglo-bur), apoi a Primului Război Mondial, erau concepute pe atunci ca un mijloc de moment de a

[1] Imre Kertész, „Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente“, în *Parler des camps, penser le génocide*, texte reunite de Catherine Coquio, Albin Michel, Paris, 1999, p. 87.

[2] Gulagul (*Glavnoe Upravlenie Lagherei*), Direcţia Principală a Lagărelor, este instanţa administrativă însărcinată cu gestionarea lagărelor în URSS din 1930 până în 1953. Existau lagăre şi înainte, precum mănăstirile din insulele Solovski, dar, prin extensie, sistemul concentraţionar sovietic este numit de acum astfel. Aleksandr Soljeniţîn, *L'Archipel du Goulag, 1918–1956. Essai d'investigation littéraire*, Paris, Fayard, 2 vol., 1991 [ediţia întâi rusă, 1973].

te debarasa de civili „concentrându-i“ în spatele gardurilor de sârmă ghimpată în vreme de război; alimentaţia insuficientă sau lipsa de igienă le-au transformat uneori în nişte locuri cumplite[3].

Cu totul altfel sunt lagărele create încă din 1918 în Rusia şi din 1933 în Germania, care nu sunt legate de război, ci de lupta internă împotriva „opozanţilor“. Aici sunt internaţi pentru a fi supuşi „reeducării“ cei care par să frâneze înaintarea pe calea realizării noilor societăţi. Numai că, foarte repede, lagărele devin nişte închisori de o duritate şi de o cruzime nemaivăzute pentru aceşti „criminali“ „nereeducabili“: într-o adevărată infamie ontologică, însăşi umanitatea lor este negată. În una dintre minele de aur din Kolyma[4], un inginer liber care descoperă nişte deţinuţi într-o stare îngrozitoare exclamă: „Dar oamenii ăştia pot să şi moară!“ „Care oameni?“, răspunde zâmbind reprezentantul administraţiei lagărelor. „Aici nu sunt decât duşmani ai oamenilor.“[5]

În teza sa de medicină scrisă după ce a fost eliberat de la Auschwitz, doctorul Haffner numeşte vremea lagărelor dinainte de construirea camerelor de gazare naziste perioada „exterminării sălbatice“[6]. Expresia se potriveşte chiar mai bine decât cea de „lagăre ale morţii lente“, folosită uneori, pentru condiţiile din lagărele celor două dictaturi: „*Misiunea lagărului*: o uzină de exterminare. […] Mijloacele de exterminare: înfometarea, muncile

[3] Cazul lagărelor de concentrare cu corturi rezervate armenilor cu prilejul exterminării lor în timpul Primului Război Mondial este evident diferit. Acest masacru este, într-adevăr, un caz paradigmatic de violenţă *de* război transformată în violenţă *în* război, de trecere de la crima de război la „crima împotriva umanităţii“ şi la genocid înainte ca dreptul internaţional să fi putut reflecta în aceşti termeni şi ca termenul *genocid* să fi fost creat, în 1944, de juristul american Raphael Lemkin în încercarea de a descrie exterminarea evreilor din Europa.

[4] Regiune extrem de neprielnică şi izolată din nord-estul Siberiei, simbol al Gulagului prin condiţiile sale de detenţie deosebit de crude.

[5] După Robert Conquest, *La Grande Terreur. Les purges staliniennes des années trente*, Stock, Paris, 1970, p. 326.

[6] Dr. Désiré Haffner, *Aspects pathologiques du camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau*, teză de doctorat susţinută la Paris în 1946, Tours, Imprimerie Union coopérative, 1946. Îi mulţumesc lui Yael Dagan, care mi-a procurat acest document remarcabil.

istovitoare, insultele, bătăile şi torturile, barăcile incredibil de aglomerate şi boala."[7] În Uniunea Sovietică se foloseşte expresia de „execuţie fără sânge" pentru a numi această moarte lentă[8].

În timp ce condiţiile de detenţie în cele două sisteme concentraţionare şi efectele lor asupra corpurilor sunt comparabile, încercarea de exterminare a evreilor din Europa de către nazişti comporta în schimb o asemenea specificitate încât a fost creat cuvântul „genocid". Pentru perioada în care au funcţionat camerele de gazare naziste, doctorul Haffner vorbeşte de „exterminare ştiinţifică" – expresie care va fi înlocuită cu cea de „exterminare industrială" – pentru a descrie producţia de morţi în serie, în primul rând evrei[9] arestaţi în masă şi deportaţi din toată Europa spre a fi anihilaţi în centrele de exterminare de la Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka, Majdanek şi, în fine, Birkenau. Ne vom limita aici la reflecţia lui Primo Levi: „Până în momentul la care scriu, în pofida ororii a ceea ce s-a întâmplat la Hiroşima sau Nagasaki, a rușinii gulagurilor, a inutilei şi sângeroasei campanii din Vietnam, a autogenocidului cambodgian, a dispăruţilor din Argentina şi a tuturor războaielor stupide şi sângeroase la care am asistat ulterior, sistemul concentraţionar nazist rămâne ceva unic, atât prin dimensiuni, cât şi prin calitate… niciodată atât de multe vieţi omeneşti n-au fost stinse în atât de puţin timp şi cu o combinaţie atât de lucidă de inteligenţă tehnică, fanatism şi cruzime…"[10]

Vom reflecta simultan asupra corpurilor în lagărele sovietice şi naziste în ceea ce priveşte perioada „exterminării sălbatice". Fabrica în care intrau corpurile odată ajunse în centrele de exterminare naziste, din 1941 până în 1945, va fi studiată separat.

[7] Raport al lui Eric Wood la deschiderea lagărului de la Buchenwald, Washington, National Archives, p. 47637.

[8] Jacques Rossi, *Le Manuel du Goulag*, Le Cherche midi, Paris, 1997, p. 113.

[9] La Birkenau au fost exterminaţi şi ţigani de toate vârstele, precum şi prizonieri de război sovietici.

[10] Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés, quarante ans après Auschwitz*, Gallimard, Paris, 1989, p. 13 [ediţia întâi italiană, *I sommersi e i salvati*, 1986].

I. Exterminarea sălbatică

Trupul şi sufletul suferă permanent din cauza violenţelor exercitate pentru a altera funcţiile umane: „Corpul meu nu mai e corpul meu", exclamă Primo Levi[11]. Iar Şalamov: „Dacă oasele puteau îngheţa, creierul, la rândul lui, putea amorţi, ca şi sufletul. […] Atunci, sufletul îi îngheţase, se chircise."[12]

Când eşti închis, spaţiul în care te mişti se micşorează, indiferent de dimensiunea sa reală, şi chiar dacă întinderile pot fi imense, pădurea, zăpada şi mlaştinile sunt nişte paznici de temut. În acest spaţiu diminuat prin privarea de libertate, corpul slăbeşte şi se retractează la rândul lui, din cauza muncii în exces, a subnutriţiei, a setei, a lipsei de somn, a căldurii şi umidităţii pe timp de vară şi a frigului pe timp de iarnă, fără să mai punem la socoteală bătăile şi teroarea. „Uneori, auzi pe câte unul care, de frig, începe să râdă. Parcă i s-ar crăpa faţa. […] Domnia frigului se întinde în tăcere şi fără brutalitate. Nu vei şti imediat dacă eşti condamnat la moarte. […] Frigul are mai multă putere decât SS-iştii."[13] Corpul agresat încontinuu devine într-un fel inversul corpului omului nou pe care au pretenţia să-l creeze societatea sovietică şi cea nazistă; dar dacă aceste corpuri de tip nou rămân cel mai adesea nişte abstracţii ce trăiesc doar în creierele creatorilor lor, în schimb corpurile a milioane de deţinuţi au fost laboratoare ale barbariei. Nu e de mirare că „bilanţul" lagărelor a fost moartea în proporţii care puteau merge până la 80% dintre deportaţi. Pe ansamblu, prizonierii sovietici au cunoscut perioade mai lungi de lagăr, ca şi cum printre torturile alese s-ar fi numărat şi aceea de a le prelungi timpul de suferinţă: a-i îngriji însemna să li se redea un strop de viaţă ca să-şi continue efectuarea pedepsei, pentru că în cazul lor este vorba despre un sistem penitenciar[14]. Într-adevăr, lagărul

[11] Primo Levi, *Si c'est un homme*, Julliard/Presses Pocket, Paris, 1987, p. 37 [ediţia întâi italiană, *Se questo è un uomo*, 1947].

[12] Varlam Şalamov, *Récits de la Kolyma*, Verdier, Paris, 2003, p. 38 (remarcabilă prefaţă a coordonatoarei traducerii franceze, Luba Jurgenson).

[13] Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Gallimard, Paris, col. „Tel", 1957, p. 83.

[14] „Ce rost are convalescenţa asta? Când vei ieşi de aici, vei fi aruncat într-un lagăr şi într-o săptămână vei redeveni cadavrul care ai fost" (Evghenia S. Guinzbourg, *Le Vertige. Chronique des temps du culte de la personnalité*, 2 vol., Éd. du Seuil, col. „Points", Paris, 1997, vol. I, *Le Vertige*, p. 405 [ediţia întâi, 1967].

este destinaţia celor care sunt condamnaţi la pedepse de peste trei ani; 15 sau 20 de milioane de persoane au intrat în lagărele sovietice între anii '20 şi '50[15]. Cei care au scăpat din lagărele naziste şi-au datorat supravieţuirea încheierii războiului, pe când cei din lagărele sovietice şi-au datorat-o unei reduceri a pedepsei sau unei reabilitări. În acest caz, ca şi în ceea ce priveşte condamnarea iniţială, „justiţia" îşi face treaba. În societatea sovietică de la sfârşitul anilor '50 este preferabil să fii eliberat „din lipsă de *corp delict*" decât din „lipsă de probe"[16].

II. Să auzi, să vezi, să miroşi lagărul

Noul mediu în care se află deportatul îl agresează mai întâi prin intermediul simţurilor. În lagărele naziste, răcnetele SS-iştilor şi lătrăturile câinilor, totul învăluit de mirosul pregnant al cadavrelor în descompunere, al fumului din gropile unde sunt arse cadavrele şi al celui de la crematorii. „În acel moment, atenţia ne-a fost atrasă [...] de miros. [...] Treptat s-a dovedit, nu mai ştiu cum anume, că în realitate coşul acela din faţă nu era coşul unei tăbăcării, ci al unui «crematoriu», adică al unui cuptor de incinerare."[17] Mirosul, numărul coşurilor şi vederea slăbiciunii extreme a prizonierilor îi fac repede să înţeleagă pe nou-veniţi că în lagăr se moare pe capete; tânărul Kertész crede că bântuie o molimă, dar molima e însuşi lagărul, care transformă în câteva săptămâni, uneori chiar şi numai în câteva zile, nişte adolescenţi în bătrâni. „Surpriza noastră medicală – atroce surpriză – a fost să constatăm că e posibil să produci în câteva zile, cu ajutorul unui complex de condiţii anormale de igienă, de alimentaţie şi de locuit, al unui efort fizic supraomenesc şi al unei tensiuni nervoase extreme, caşexii grave, [...] care pentru un nou-venit ar fi putut să pară rezultatul unor privaţiuni foarte îndelungate. [...] Adăugând la nişte privaţiuni alimentare grave, calitative şi

[15] Nicolas Werth, Gaël Moullec, *Rapports secrets soviétiques, 1921–1991*, Gallimard, Paris, 1994, p. 347.

[16] Evghenia S. Guinzbourg, *Le Vertige*, *op. cit.*, vol. II, *Le Ciel de la Kolyma*, p. 571.

[17] Imre Kertész, *Être sans destin*, Arles, Actes Sud, 1998, pp. 148–149 [ediţia întâi maghiară, 1975].

cantitative, un efort fizic continuu, violent şi prelungit, e posibil să produci un sindrom complet de carenţă acută şi să provoci moartea unui individ în câteva zile, în două-trei săptămâni."[18]

Lagărele semănau cu nişte depozite de gunoaie, căci orice urmă de vegetaţie dispăruse, călcată în picioare sau mâncată, inclusiv rădăcinile. Iarna şi în anotimpurile de trecere, locurile deveneau nişte cloace cu sau fără zăpadă, care provoacă arsuri cumplite ochilor, urmate de orbire temporară sau definitivă. Vara, pământul e uscat şi praful se infiltrează peste tot. Dacă mai adăugăm şi paraziţii care însoţesc mizeria, păduchii, râia, vermina, ploşniţele şi ţânţarii, înţelegem de ce aproape toţi deportaţii au fost afectaţi de boli ale pielii mai mult sau mai puţin invalidante, flegmoane, furunculoză etc. Păduchii se află la originea diferitelor forme endemice de tifos, printre care şi epidemiile de tifos exantematic, ca la Bergen-Belsen în 1945. Dacă teama de boli este reală în societăţile care se închină igienismului triumfător şi corpurilor eroilor, inscripţiile din lagăre în acest sens sunt menite să mai sporească puţin groaza deţinuţilor, într-o manifestare de cinism voluntar: inscripţiei „un păduche [înseamnă] moartea ta" de la Buchenwald îi corespund „spălaţi-vă pe mâini înainte de masă" şi „cedrul pitic apără de scorbut" din Kolyma.

La rândul ei, foamea provoacă pelagră, cauzată de avitaminoză. „Era curios să-ţi vezi pielea cum se desprinde de pe carne în plăci întregi, să vezi cum ţi se exfoliază umerii, abdomenul şi mâinile. Eram un pelagros atât de reprezentativ încât mi se puteau scoate dintr-o singură mişcare, de pe amândouă picioarele şi amândouă mâinile, adevărate mănuşi şi adevărate şosete[19]. Autorităţile Gulagului vorbesc savant de distrofie alimentară, care provoacă ulcere trofice, şancre cauzate de degenerarea ireversibilă a ţesuturilor. Soţul Evgheniei Guinzbourg, medicul întâlnit şi iubit în lagăr – un miracol posibil –, spunea că aceasta era marca veteranilor din Kolyma, „tatuată de foame"[20].

Lipsă de igienă, înghesuială în barăci, număr redus de latrine, fără să mai punem la socoteală proasta calitate a alimentaţiei şi grămezile de gunoaie

[18] Dr. Désiré Haffner, *Aspects pathologiques...*, *op. cit.*, p. 12.

[19] Varlam Şalamov, „Le Gant", în *Récits de la Kolyma*, *op. cit.*, pp. 1278–1279.

[20] Evghenia S. Guinzbourg, *Le Vertige*, *op. cit.*, vol. II, p. 345.

scotocite de nenumărate ori pentru a găsi vreo coajă de legumă uitată. Mirosuri respingătoare vin şi de la dizenterie, însoţită adesea de incontinenţă urinară. În Gulag se vorbeşte despre „cei trei D: dizenterie, distrofie, demenţă", ceea ce se potriveşte la fel de bine şi lagărelor naziste. În acest context, nu e de mirare că expresia „a cădea în budă"[21] înseamnă a muri în lagărele sovietice, în timp ce Georges Petit, evocând lagărul de la Buchenwald, scria:

> Aveam oare presentimentul că pătrund în împărăţia scârnei? [...] Pentru prima dată mi s-a înfăţişat spectacolul înfricoşător al rândurilor de diareici atinşi de prolaps rectal, la Scheiße-Kommando, unde asistam, fără să-mi cred ochilor, la zelul SS-iştilor care păzeau, fără vreo neplăcere vizibilă, prizonieri ce se bălăceau în pâraie de scârnă. [...] Scârnă omniprezentă, marcă de neuitat pentru noi francezii, batjocoriţi pentru pretinsa noastră lipsă de curăţenie de către regimul naţional-socialist[22].

În lagăr, totul e colectiv şi n-ai cum să fii singur, nici ca să dormi, nici ca să munceşti, nici ca să-ţi satisfaci vreo necesitate corporală; totdeauna eşti în grup, mereu sub privirea celorlalţi, promiscuitate şi atentat la pudoare, în mirosuri şi răcnete, sub ploaia de lovituri. Toate poziţiile de răspundere, oricât de neînsemnate, sunt căutate, deoarece situaţia de *Prominent* te protejează cât de cât, te hrăneşte uneori şi permite diverse traficuri, totul la concurenţă între deţinuţii politici şi cei de drept comun, fără să mai punem la socoteală concurenţa dintre diferitele naţionalităţi. În Gulag, criminalii, aflaţi în minoritate, sunt amestecaţi cu restul deţinuţilor, pe deoparte cei politici (sau „58"), iar pe de altă parte masa tuturor celorlalţi („mujicii"), într-o secţiune transversală perfectă a societăţii sovietice. Furturile, brutalităţile şi chiar asasinatele sunt săvârşite de aşa-numiţii *urki* cu porecle elocvente – „păduchele", „Hitler" sau „cnutul" –, sub ochii paznicilor, care îi folosesc astfel ca aliaţi pentru umilirea celorlalţi[23]. Pentru locuit sunt utilizate tot felul

[21] Jacques Rossi, *Le Manuel du Goulag*, *op. cit.*, p. 59.

[22] Georges Petit, *Retour à Langenstein. Une expérience de la déportation*, Paris, Belin, 2001, p. 28.

[23] Robert Conquest, *La Grande Terreur*, *op. cit.*, p. 318. Extraordinara violenţă fizică exercitată de răufăcători asupra celorlalţi prizonieri – inclusiv antropofagia – este descrisă în mai multe nuvele ale lui Jacques Rossi, printre care şi „La Vache", *Fragments de vies*, Elikia, Paris, 1995.

[24] Geneviève Piron (coord.), *Goulag, le peuple des zeks*, Gollion, Infolio, Muzeul de Etnografie din Geneva, 2004, p. 40.

[25] Evghenia S. Guinzbourg, *Le Vertige*, *op. cit.*, vol. II, p. 104.

de adăposturi improvizate, înainte ca deţinuţii să construiască ei înşişi nu numai barăcile în care stau, ci şi sistemul de garduri de sârmă ghimpată şi de porţi triumfale ce-i izolează de lumea exterioară mimând un habitat real: e o lume pe dos, făcută nu pentru a trăi, ci pentru a muri[24]. Trebuie să ni-i imaginăm pe aceşti bărbaţi şi femei în temperaturile iernilor din Europa Centrală şi Orientală, dar mai ales din Siberia. Şi totuşi, spre deosebire de SS-işti, care erau absolut liberi să-i folosească pe deportaţi cum doreau, conducerea lagărelor sovietice putea fi pedepsită – inclusiv cu internări în lagăr – pentru „risipă", adică depăşirea mortalităţii prevăzute pentru deţinuţi.

Evghenia Guinzbourg relatează un episod semnificativ privitor la şeful sovhozului situat în centrul lagărului de la Elghen. Mirat să vadă o clădire neocupată, acesta îi cere unuia dintre tehnicieni să o afecteze cazării deţinutelor:

> — Vai, tovarăşe director, nu vă gândiţi? Nici taurii n-au putut rezista şi s-au îmbolnăvit.
>
> — Dar nici eu nu-ţi spun să băgăm iar tauri aici. Bineînţeles că n-o să ne asumăm riscul ăsta.

Martorul conchide:

> Nu era un sadic. [...] Pur şi simplu nu existam pentru el deoarece, cu toată sinceritatea, nu ne considera fiinţe omeneşti. Un „val de pierderi" în rândurile forţei de muncă deţinute era pentru dânsul o neplăcere tehnică asemenea cu oricare alta, comparabilă cu uzarea definitivă a unei maşini de tocat furaje[25].

III. Uzarea corpului: munca şi foamea

Or, aceste fiinţe slăbite mai întâi de interogatorii, torturi şi călătorie, apoi mai tot timpul bolnave, trebuiau să lucreze fiind simultan victime ale relelor

tratamente cotidiene aplicate de paznici şi ale simţului lor cinic al civilizaţiei: în ambele sisteme, de multe ori se pleca la muncă şi chiar se lucra în sunet de fanfare[26].

Productivitatea în muncă a acestor fiinţe famelice, terorizate, bătute nu putea fi foarte mare în structurile economico-represive ale „industriei penitenciare"[27]. Toată munca la exterior, cea mai istovitoare, în cariere sau mlaştini, pare în bună măsură inutilă şi derizorie odată ce singurele unelte sunt târnăcoapele şi roabele[28]. Utilizarea aproape exclusivă a forţei musculare a oamenilor este una dintre formele de regresie ale lagărului: după ce deţinuţii au fost aduşi la locul respectiv cu trenul sau cu camionul, totul se face cu forţa braţelor – minerit, săparea canalelor, construirea căilor ferate, tăierea copacilor. În Uniunea Sovietică, deţinuţilor din lagărele de muncă li se stabileşte din 1929 un rol în primul plan cincinal, mai precis cel de a pune în valoare regiunile nordice şi de răsărit ale patriei; numărul lor, considerat infinit, trebuie să compenseze productivitatea lor foarte scăzută. Deţinuţi înhămaţi la căruţe sau la sănii înlocuiesc forţa motrice a animalelor sau a tractoarelor; au devenit nişte unelte – de altfel, oare nu s-a scris „utilaj special" pe vagoanele în care sunt transportaţi[29]? Celelalte vagoane folosite pentru deportare prin Europa nazistă sau Uniunea Sovietică fuseseră destinate transportului de animale; aceeaşi logică o regăsim în transporturile pe vase spre Kolyma, de exemplu, în cazul cărora condiţiile de călătorie în cală amintesc de cele de pe vasele folosite în comerţul cu sclavi negri. De altfel, în Kolyma, deţinuţii sunt numiţi uneori „pomi", tot aşa cum sclavii erau „lemn de abanos", iar „execuţia verde" califică munca la tăiat copaci, care duce la o moarte aproape sigură.

Între cele două sisteme de sclavagism au existat unele legături: deportaţi din lagărele naziste au întâlnit sovietici care cunoscuseră mai înainte

[26] Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, Éd. du Cerf, Paris, 1991.

[27] Titlul primei părţi a *Arhipelagului Gulag*.

[28] Atât în lagărele naziste, cât şi în sistemul Gulagului, deţinuţilor li se cerea să îndeplinească multe alte sarcini profesionale, uneori legate de experienţa lor. Mii de mici grupuri puteau să efectueze tot felul de activităţi industriale, agricole şi chiar ştiinţifice, după modelul activităţii economice a ţării în general.

[29] Evghenia S. Guinzbourg, *Le Vertige*, *op. cit.*, vol. I, p. 307.

experienţa lagărelor în propria ţară[30]; aceştia din urmă i-au învăţat o serie de tehnici de supravieţuire, de economisire a forţelor la muncă sau în marş, numite *tufta*. Fără acest şiretlic, nici n-ar fi supravieţuit în lagăr, nici n-ar fi ajuns să fie eliberaţi ca să fie trimişi pe front şi deportaţi, de astă dată de către naziştі… ceea ce nu însemna, în cazul în care supravieţuiau, că nu vor fi retrimişi în Gulag. Spre deosebire de sclavii eliberaţi din Antichitate, „fiecare fost ZK este în acelaşi timp viitor ZK"[31], căci sclavia în lagăr nu se termină decât prin moarte.

„Târgul de sclavi. *Gummi* lovesc capetele şi umerii. Pumnii se abat asupra feţelor. […] Alcoolul lor de dimineaţă: să lovească, să lovească."[32] La locurile de muncă, gardienii îşi exercită cruzimea, îmbrâncind deţinuţi ca să-i facă să cadă sub greutatea poverilor, omorându-i în bătaie sau executându-i cu câte un glonţ, fără să uităm „accidentele de muncă". Ceremonia apelului înainte şi după muncă face parte din transformarea în reflex a inutilului: aşteptarea prelungită pentru aflarea numărului exact de deţinuţi, inclusiv cei morţi din ajun sau în timpul apelului, calculele făcute şi refăcute, în frig sau pe căldură, sunt una dintre formele de umilire a unor fiinţe pentru care această lungă şedere în picioare – poziţie ce-l caracterizează totuşi pe om – devine insuportabilă.

Un cekist* citat de Nicolas Werth afirma: „Nu de munca, ci de suferinţa voastră avem noi nevoie." În lagărele naziste, deţinuţii care nu pot ieşi la muncă sunt selecţionaţi direct pentru moarte. De altfel, cu cât poţi mai puţin să lucrezi, cu atât eşti hrănit mai prost; cercul se închide pentru cei mai slăbiţi, condamnaţi din acest motiv: „Cei mai nenorociţi erau invalizii. Neputând să lucreze, li se reduce raţia. Sunt 1 000 la un bloc, iar cum un bloc «normal»

[30] De exemplu, Margarete Buber-Neumann, care a dat mărturie despre cele două deportări ale sale.

[31] Evghenia S. Guinzbourg, *Le Vertige*, *op. cit.*, vol. II, p. 330. Cuvântul vine de la abrevierea ZK, deţinut soldat la canalul Marea Baltică-Marea Albă; ulterior, semnifică în mod curent „deţinut(ă)".

[32] David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Éd. du Pavois, 1946, p. 27. *Gummi* sunt nişte bâte sau bastoane.

* De la CEKA, serviciu secret creat la scurt timp după declanşarea Revoluţiei din Octombrie pentru combaterea adversarilor noului regim bolşevic (n. tr.).

cuprinde 500 de oameni, abia dacă au loc să se mişte. Erau obligaţi să facă cu schimbul ca să doarmă: o echipă se scula la miezul nopţii ca să lase locul tovarăşilor de suferinţă."[33] Tot aşa, în Gulag, hrana este distribuită gradat în funcţie de normă, adică de producţia scontată. Birocraţia planului/hrană prevedea zeci de forme de raţii sau non-raţii posibile în raport cu munca furnizată sau cu interpretarea normei de către gardieni, inclusiv dacă trebuia să se plece la muncă sau nu pe o temperatură de minus 35 de grade Celsius[34]. Norma este astfel o modalitate de a organiza foamea pentru ca deţinuţii să-şi mărească productivitatea. Muncind mai mult nu primeşti însă niciodată suficientă mâncare; dimpotrivă, te epuizezi. „*Lagher*-ul *este* foamea. Noi înşine suntem foamea, foamea întruchipată."[35] Întrucât în ambele sisteme regimul era alcătuit numai din supă chioară şi pâine, scorbutul era inevitabil, de unde dezgolirea dinţilor la bază şi următoarea expresie care desemnează foamea în Rusia şi care trebuie luată în sens literal: „Dinţii sunt pe poliţă."[36]

Modul de distribuire a hranei ţine de pedeapsa din lagăr: aşteptarea în frig în faţa ghişeelor în Uniunea Sovietică, problema constantă a furtului ustensilelor şi gamelelor de către deţinuţii de drept comun sau ceilalţi deţinuţi care „se organizau", umilinţele îndurate din partea paznicilor. Astfel, un paznic răstoarnă supa în mod voit şi îi impune deţinutului înfometat să se aşeze în patru labe, să se târască, apoi să o lipăie de pe jos şi chiar să-şi folosească mâna pe post de lingură. Obiectul a devenit corp, iar corpul a devenit obiect, care poate fi dat la rebut.

În fine, în cazuri extreme, rareori evocate, având în vedere tabuul, foamea a dus până la antropofagie[37].

[33] IMEC, HBW2.B2-O4.2, „Quelques faits sur Buchenwald et la mort de MM. Halbwachs et Maspero, par M. Mandelbrojt".

[34] Pentru detalii în grame şi pentru uluitoarele procentaje restrictive în raport cu norma, vezi Anne Applebaum, *Gulag: A History*, Doubleday, New York, 2003, pp. 206–215. „Nu munca te ucide, ci norma", spune Rossi, care contabilizează treizeci şi şase de forme de norme. Vezi Jacques Rossi, *Le Manuel du Goulag*, *op. cit.*, pp. 187 şi 229.

[35] Primo Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 79. Vezi şi Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, *op. cit.*, p. 92.

[36] Jacques Rossi, *Le Manuel du Goulag*, *op. cit.*, p. 87.

[37] Evghenia S. Guinzbourg, *Le Vertige*, *op. cit.*, vol. II, pp. 175–178. Varlam Şalamov, *Récits de la Kolyma*, *op. cit.*

Lipsa de îmbrăcăminte sau folosirea de îmbrăcăminte neadecvată climatului – nişte zdrenţe prin care se zăreşte trupul gol – fac parte din acelaşi proces: totul este afront adus pudorii, precum toaletele colective unde oamenii îşi fac nevoile în mijlocul celorlalţi[38]. „Un întreg popor gol, gol pe dinăuntru, despuiat de orice cultură, de orice civilizaţie [...] un popor din care loviturile muşcă, obsedat de paradisurile şi de bucatele uitate; muşcătură intimă a decăderilor – tot acest popor de-a lungul timpului."[39] David Rousset impune aici mult mai mult decât nişte metafore, consacrându-se unei adevărate disecări a ordinii lagărelor.

IV. Animalizare, reificare, pentru ştergerea identităţii

Lagărul este prin esenţă un spaţiu consacrat animalizării sau reificării deţinuţilor, numiţi „piese" (*Stücke*), paraziţi, şobolani. Foamea, la fel ca şi munca, are în primul rând această funcţie. „Nu vedea zăcământul decât indirect, prin intermediul acelor deşeuri, resturi, scorii de oameni pe care zăcământul le arunca înapoi."[40] Din cauza carenţei de vitamine, mulţi deţinuţi devin aproape orbi. În ruseşte se vorbeşte despre „orbul găinilor" pentru a numi hemeralopia. Una dintre deţinutele cu această afecţiune se împiedică, îşi scapă blidul, apoi „adună pumni de rumeguş îmbibat cu supă şi-l bagă în gură"[41].

Numele, marcă a identităţii, este înlocuit de cifrele numerelor matricole. Dorinţa de a păstra secretul explică şi metonimiile eufemizante: un şlep încărcat cu „formulare" aduce deţinuţi care, într-adevăr, vor fi înregistraţi la sosire[42].

Bărbaţii şi femeile sunt dezumanizaţi prin mărci aplicate corpurilor: fie se elimină, prin raderea părului de pe cap şi a celui pubian, fie, în cazul

[38] Deşi uneori ele devin un loc de sociabilitate, la adăpost de paznici, unde deţinuţii îşi povestesc visele despre libertate, dar mai ales despre mâncare.

[39] David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 13.

[40] Varlam Şalamov, *Récits de la Kolyma*, *op. cit.*, p. 191.

[41] Efrosinia Kersnovskaia, *Coupable de rien. Chronique illustrée de ma vie au Goulag*, 1994, p. 146.

[42] Jacques Rossi, *Le Manuel du Goulag*, *op. cit.*, p. 119.

lagărului de la Auschwitz, se adaugă, prin tatuarea numărului pe antebraţ. Cu umorul negru ce-i caracterizează, deţinuţii îl numesc numărul cerului, *Himmlische Telefonnummer*. În felul acesta, lagărul este înscris în însuşi corpul lor.

Mărcile mai iau şi forma unor matricole pictate pe pânză albă, cusute pe toate hainele deţinuţilor sovietici, iar în lagărele naziste, pe aceea a unor triunghiuri colorate şi a unor numere: „Avea, de asemenea, un triunghi roşu pe piept – asta arăta imediat că se afla acolo nu din cauza sângelui său, ci din pricina modului său de gândire."[43] Remarcabilă definire a categoriilor mentale care au dus la deportare: individul ajungea în lagăr din cauza originii sale – evreu sau ţigan, ucrainean, inguş sau polonez… – sau a felului în care „se comportase" odată devenit adult: rezistent, troţkist, culac.

O birocraţie extrem de modernă – mergând până la folosirea de fişe mecanografice sofisticate – este o altă formă a dialecticii modernitate/regres în sistemele concentraţionare. Diversele administraţii ale lagărelor au produs fişiere la infinit, cuprinzând în special amprente digitale sau de mâini complete[44] şi fotografii antropometrice însoţite de matricole. Dimpotrivă, deţinuţilor li se iau fotografiile şi toate obiectele personale, în cadrul aceluiaşi proces de dezindividualizare. „Un paznic care trebuia să traverseze curtea nu s-a mai ostenit să ocolească mormanul de fotografii şi a pus piciorul drept pe chipul copiilor noştri."[45]

Astfel, corpul deţinuţilor este marcat, clasat, arhivat; la sosire, ei au un chip, un trup, un suflet. Apoi, totul îi transformă: foamea, munca, bolile. Lagărul, funcţionând invers decât i-o cere primul său scop, cel de clasificare, nu mai repertoriază decât fenomenul pentru care este conceput în realitate: moartea. Faptul că, după moartea unui deţinut, matricola este radiată pentru a fi dată apoi unui nou-venit este simptomatic: nu există individ, ci doar numere interschimbabile.

[43] Imre Kertész, *Être sans destin*, *op. cit.*, p. 143. Dacă îşi pierdeau numerele, sovieticii ajungeau la carceră, iar în lagărele naziste, deţinuţii refractari la germană care nu puteau să-şi silabisească numărul riscau să fie executaţi sau cel puţin bătuţi cu sălbăticie.

[44] În Gulag, acest lucru le permite paznicilor să taie mâna unui evadat prins şi executat pe loc, pentru a-i verifica identitatea la fişierul central.

[45] Evghenia S. Guinzbourg, *Le Vertige*, *op. cit.*, vol. I, p. 301.

În lagăr, timpul se trăieşte în suferinţa unui corp real devenit temporal: timpul morţii. Crima dezumanizării o constituie etichetarea oamenilor ca nişte pachete sau însemnarea lor ca nişte animale de măcelărie, goliciunea, promiscuitatea, violenţa, mereu alte şi alte privaţiuni şi violenţe. Exemplul tatuajelor deţinuţilor decupate şi folosite pe post de abajur sau de tablouri decorative este semnificativ: corpul devine mobilier al lagărului, operă de artă pentru Ilse Koch, soţia comandantului lagărului de la Buchenwald: „Adora tatuajele şi inspecta prizonierii la spital. Dacă vreunul dintre ei avea un tatuaj original, punea să fie omorât şi măcuit, iar pielea tatuată era tăbăcită pentru a se confecţiona obiecte neobişnuite."[46]

V. Corpul în slujba mărturiei şi a rezistenţei

Corpul poate şi să devină manifest şi semnal pentru prizonieri, evident, în registrul unui curaj extrem. În taiga, unii tăietori de lemne sclavi au preferat să-şi taie o mână ca să termine odată cu toate: ca să nu mai lucreze în acele condiţii, ca să nu mai trăiască. Tovarăşii lor au ţintuit membrul de unul dintre trunchiurile care urmau să plece în străinătate şi – mit sau realitate, nu se ştie; în orice caz, povestea a apărut în *Times* – mâna a fost descoperită tot aşa, ţintuită de trunchi, în portul Londrei.

Şi dacă mi-aş reteza
Mâna cu securea? […]
Prietenii mi-au ţintuit
Mâna de trunchi.
Trunchiul e vândut
Dalbului Albion[47].

[46] Raport privind lagărul de la Buchenwald la sosirea armatei a III-a americane pe 11 aprilie 1945, Washington, National Archives, p. 47628.

[47] *Le Verbe et le Mirador. La poésie au Goulag*, texte reunite şi prezentate de Elena Balzamo, Marie-Louise Bonaque şi Jean-Marc Négrignat, Éd. de Paris, Paris, 1998, p. 141. Andrei Siniavski, „Matériau à débiter", introducere la Varlam Şalamov, *Récits de la Kolyma*, Fayard, Paris, 1986.

Alte automutilări, cum ar fi ţintuirea testiculelor de pământ sau crestarea cu briciul, vizează în sistemul penitenciar sovietic întârzierea unui transfer, adesea echivalent cu o condamnare la moarte.

Corpul este şi locul rezistenţei de toate zilele: a te spăla, a găsi îmbrăcăminte, hrană, îngrijire, afecţiune sau un simplu zâmbet înseamnă a-ţi menţine în viaţă trupul şi sufletul, fiinţa, individualitatea. Greve ale foamei şi greve cu oprirea lucrului (şi unele, şi altele, mai degrabă în Gulag), sabotaje şi evadări sunt mijloace de a rezista în ciuda riscului unei condamnări la moarte. În 1944, de Yom Kippur, evreii unguri au refuzat raţia zilnică la Auschwitz, spre marea nedumerire a paznicilor: adică animalele acelea aveau un suflet[48]?

În ceea ce o priveşte, Evghenia Guinzbourg afirmă că suferinţa însăşi reifică, „te transformă într-o bucată de lemn"[49]. Iar Edmond Michelet descrie cruzimea cu care paznicii de la Dachau se aruncă asupra unui bătrân evreu drept „o furie bestială pentru care ar trebui să cerem iertare de la animale că o numim bestială"[50]. Reificarea este văzută aici ca o armă de rezistenţă, animalizarea caracterizându-i de fapt pe călăi; fiinţele umane sunt în continuare deţinuţii, care au uneori doar o singură opţiune: să renunţe să mai fie un corp ca să poată rămâne o fiinţă umană: „Încercam să fiu invizibilă. […] Încercam să nu văd. Încercam să nu văd cadavrele goale şi scheletele adunate grămadă pe zăpadă în poziţii groteşti, aşteptând să fie arse. […] Încercam să nu aud. […] Îmi ajunsese parcă până-n gât, simplul fapt de a vrea să trăieşti era o nebunie."[51]

Unele femei rezistă într-un mod specific, frecându-şi obrajii ca să le dea roşeaţă, machiaj în sens primar, rezistenţă a feminităţii lor batjocorite, sau caută un ciob de sticlă ca să se oglindească în el în ciuda restricţiilor. Este însă extrem de greu în acest univers, astfel că majoritatea femeilor devin „nişte fiinţe asexuate, […] nişte făpturi stranii, nişte spectre. […] Poate că erau cândva femei. Şi-au pierdut însă şi cea mai vagă urmă de farmec. Nu

[48] Îi mulţumesc călduros lui George Snyders, care a binevoit să-mi vorbească despre timpul pe care l-a petrecut la Auschwitz şi mi-a povestit acest episod.

[49] Evghenia S. Guinzbourg, *Le Vertige*, *op. cit.*, vol. II, p. 404.

[50] Edmond Michelet, *Rue de la Liberté*, Éd. du Seuil, Paris, 1955, p. 103.

[51] Liliana Segre, *Un infanzia perduta. Voci della Shoah*, Florenţa, 1996, p. 60.

există nimic mai puţin definit decât nişte morţi care încă n-au murit"[52]. Cum în Gulag numărul bărbaţilor este mult mai mare decât cel al femeilor, acestea sunt violate, obligate să se prostitueze, atinse de boli venerice[53]. Numărul copiilor născuţi în urma violurilor sau a întâlnirilor amoroase mai mult sau mai puţin ilicite şi dorite din Gulag – în acest caz, a rămâne însărcinată este şi o formă de rezistenţă – arată că amenoreea cauzată de subalimentaţie sau de traumă – majoritară în lagărele naziste – nu se declanşează imediat la toate femeile. Soarta copiilor este cu siguranţă culmea paradoxului lagărelor sovietice. Dacă deţinutelor li se iau întotdeauna copiii în momentul arestării, în schimb, atunci când rămân însărcinate în lagăr, numite „mămici", au dreptul să nască şi să-şi hrănească pruncul câteva luni în structura combinatului pentru copii, după care îl pierd, iar unele înnebunesc de durere[53]. Aceste femei erau considerate doici – sau, mai curând, nişte sâni ce alăptează –, şi nu mame; copiii erau de altfel crescuţi în şcoli speciale, unde erau învăţaţi să-şi urască părinţii „antisovietici".

VI. De la supravieţuire la moarte

Atunci când nu au ucis, lagărele au transformat întotdeauna fiinţe tinere sau în puterea vârstei în nişte oameni bătrâni; toţi observatorii au relatat această îmbătrânire accelerată: „Pielea asta atârna, încreţită, era galbenă şi uscată, acoperită de tot soiul de abcese, de pete maronii, de plesnituri şi crăpături, de rugozitate şi coji. […] Eram uluit de viteza, de iuţeala incredibilă cu care, zi după zi, se împuţinau, mureau, se topeau şi dispăreau

[52] Evghenia S. Guinzbourg, *Le Vertige*, *op. cit.*, vol. I, pp. 440 şi 448.

[53] Vezi mărturiile din *Commission internationale contre le régime concentrationnaire*, vol. I, *Livre blanc sur les camps de concentration soviétiques*, Éd. du Pavois, Paris, 1951.

[54] Gulagurile pentru femei au fost transformate în adevărate „creşe" în anii 1947–1949, când s-a produs un formidabil aflux de femei „hoaţe" (văduve de război colhoznice silite să fure de nevoie şi condamnate la şapte sau opt ani de lagăr ca urmare a „legii sceleratе" din 4 iunie 1947, care pedepsea cu şase până la cincisprezece ani de lagăr „furtul din avutul obştesc"). În Gulag s-au înregistrat până la 20 000 de copii mai mici de patru ani (vârstă la care erau despărţiţi de mamele lor). Vezi Stéphane Courtois, Nicolas Werth, Jean-Louis Panné, *Le Livre noir du communisme*, Robert Laffont, Paris, 1997.

materia ce-mi acoperea oasele, elasticitatea, carnea. În fiecare zi eram surprins de o noutate, de o nouă diformitate pe lucrul acela tot mai straniu şi mai străin care fusese cândva bunul meu prieten: corpul meu."[55] „Tania nu mai seamănă deloc cu o adolescentă: e o femeie bătrână. Şuviţe de păr alb în neorânduială, un chip osos, o piele uscată şi solzoasă. Câţi ani poate să aibă? Treizeci şi cinci, e oare cu putinţă? – Te miră? Da, am treizeci şi cinci de ani. Adaugă cei doi ani de la laroslav, care fac cât douăzeci. Total, cincizeci şi cinci. Mai adaugă un an de instrucţie judiciară, care face pe puţin cât zece… Cu totul, asta înseamnă şaizeci şi cinci de ani."[56] „Privirea sa… Privirea străpungătoare a unui animal hăituit, a unui om extenuat. Privirea pe care aveam s-o revăd atât de des *acolo*."[57] Nu întâmplător martorii insistă asupra privirii şi a chipului în general, ca şi asupra îmbătrânirii pielii: cele două caracteristici primare ale fiinţei umane, graniţa ei, ceea ce o diferenţiază de animal, sunt primele care cedează. Lipsită de oglindă ani întregi de lagăr, Evghenia Guinzbourg îşi vede dintr-odată imaginea reflectată şi crede că o vede pe bătrâna sa mamă, deşi nu are decât în jur de patruzeci de ani în acel moment. Invers, un copil ai cărui părinţi au dispărut în lagăr nu va avea despre ei decât imaginea unor oameni tineri, fixată pentru totdeauna în memoria sa ori într-o fotografie.

„După ce am văzut grămada de cadavre despuiate, am fost profund impresionat de înfăţişarea multor oameni în viaţă care erau tot atât de slabi şi aveau aceeaşi expresie facială ca şi morţii. S-ar fi zis că li se insuflase viaţă cadavrelor şi că se mişcau ori mă urmăreau cu privirea."[58] Acest elibe-rator american al lagărului de la Buchenwald descrie aici morţii vii care au fost numiţi „musulmani". Nimeni nu ştie de altfel foarte bine de ce au căpătat această poreclă morţii care încă nu muriseră de tot din lagărele naziste; unii evocă fatalismul islamului, ceea ce este destul de superficial. În lagărele sovietice se folosesc termeni ca „muribunzi", „lumânări" sau „tăciuni" pentru cei care „sunt la pământ", flacăra vieţii lor ameninţând să se stingă. În general,

[55] Imre Kertész, *Être sans destin*, *op. cit.*, p. 228.

[56] Evghenia S. Guinzbourg, *Le Vertige*, *op. cit.*, vol. I, p. 309.

[57] *Ibidem*, p. 58.

[58] Raport despre o vizită în lagărul de la Buchenwald, 25 aprilie 1945, Washington, National Archives, p. 47602.

aceste fiinţe sunt mute, între viaţă şi moarte nu mai există limbaj. În desenele lui Zoran Mušič se ghicesc fiinţe care încă au un corp, chiar dacă total descărnat. Însă aceste fiinţe nu mai înţeleg ce se întâmplă în jurul lor, sunt doar nişte oase şi atât. Degradarea lor fizică extremă a antrenat-o pe cea a întregii lor personalităţi. „A uitat cine era ea însăşi."[59] Este frapant să observăm că, în ambele sisteme, toţi sau aproape toţi codeţinuţii îi dispreţuiesc pe cei care au cedat, care nu mai rezistă, care se lasă în braţele morţii. Ca şi cum ar fi imposibil să mai ai vreo compasiune pentru cei care, cândva atât de apropiaţi, sunt acum totuşi atât de departe de tine, fiindcă altfel ar însemna să consimţi implicit la decăderea dorită de călăi[60].

VII. Ce-i de făcut cu cadavrele?

În lagărele sovietice, regula era înmormântarea, cât mai sumară cu putinţă, în general fără sicriu. Pentru a avea garanţia că moartea nu era o simulare în vederea evadării, decedatului i se crăpa capul cu maiul. În moarte, individul rămânea un număr – plăcuţa cu numărul matricol legată de picior, iar uneori prinsă pe un ţăruş la capul mormântului. Luba Jurgenson a remarcat foarte corect că, în lumea de piatră şi gheaţă a lagărelor, omul devenea „mineral", dar că întotdeauna lipsea ultima piatră, piatra de mormânt[61]. „Nu trebuie ca mortul să ne poată servi drept semn. Morţii noştri trebuie să dispară. […] Moartea noastră naturală este tolerată, ca somnul, ca urinatul, dar nu trebuie să poată lăsa urme. Nici în memoriile noastre, nici în spaţiul nostru. Locul unde se află mortul nu trebuie să poată fi determinat."[62]

În lagărele de concentrare naziste, din motive de igienă şi dintr-o obsesie a păstrării secretului, regula erau cuptoarele crematoriilor: „Uzina de distrugere a corpurilor: concepţia acestei instalaţii era un exemplu frapant de

[59] Evghenia S. Guinzbourg, *Le Vertige*, *op. cit.*, vol. II, p. 33.

[60] Cu privire la aceşti „musulmani", încercarea de reflecţie filosofică a lui Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, Payot-Rivages, Paris, 1999, este pasionantă, dar uită uneori fiinţele umane în spatele conceptelor.

[61] Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Éd. du Rocher, Monaco, 2003, p. 345.

[62] Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, *op. cit.*, p. 97.

«eficienţă industrială germană». Avea o capacitate maximă de distrugere de circa 400 de corpuri pe ziua de lucru de zece ore."[63] În aceste rânduri este descrisă funcţionarea crematoriului din lagărul de concentrare de la Buchenwald. De altfel, în 1945, acesta este lagărul cel mai cunoscut, în parte datorită fotografiilor făcute de Eric Schwab, Lee Miller sau Margaret Bourke-White, care au dezvăluit lumii oroarea lagărelor naziste[64]. În epocă, se spunea „să fii slab ca un supravieţuitor de la Buchenwald". Aşa se explică de ce cuptorul crematoriului, şi nu camera de gazare, a devenit atunci simbolul ororii sistemului. Diferenţa dintre exterminarea „sălbatică" şi exterminarea industrială a evreilor nu fusese percepută.

VIII. Exterminarea industrială: producţia de cadavre şi distrugerea lor

Politica rasistă explicitată foarte clar în *Mein Kampf* este pusă în aplicare încă din 1933, dar de la iudeofobia maniacă până la anihilare e o cale lungă. Hitler explică lumea prin intermediul rasei şi al principiului luptei pentru supravieţuirea rasei superioare, cea a arienilor: orice întinare a purităţii ei, orice amestec, orice metisare ar duce la ruină. Biocraţia nazistă funcţionează cu ajutorul unor măsuri „pozitive", care îi încurajează pe indivizii puri din punct de vedere rasial să se înmulţească, aşa cum se va întâmpla în cadrul organizaţiei *Lebensborn* a lui Himmler. Această latură a programului a fost însă mult mai puţin reuşită decât latura „negativă" – cea care a implicat sterilizarea, izolarea şi apoi exterminarea elementelor ce ar fi putut să otrăvească sângele german: „asociali", handicapaţi fizic şi bolnavi mintal, victime ale programului T4 de „eutanasiere", ţigani, homosexuali şi mai ales evrei. În cazul acestora, situaţi la antipodul purităţii rasiale, selecţia – adică eliminarea – se impunea, în numele idealului social-darwinist al luptei

[63] Inspecţie a lagărului de la Buchenwald, 16 aprilie 1945, National Archives, Washington, p. 47, nr. 616–617.

[64] Clément Chéroux (coord.), *Mémoire des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999)*, Marval, Paris, 2001.

pentru viaţă[65]. Acestei ideologii biologizante, scientiste, apropiată de unele reflecţii similare apărute în diferite ţări occidentale în aceeaşi epocă, i se adăuga la Hitler o viziune apocaliptică asupra lumii în care evreii jucau rolul demonului[66]. Evreii, lipsiţi de naţiune, trăind în minciună, nu ar viza decât să distrugă orice naţiune, deci şi naţiunea germană, cea mai pură dintre toate şi care le era cea mai opusă. Argumentele politice şi religioase legate de cele ale culturii şi biologiei constituiau ura faţă de evrei, deopotrivă paraziţi şi demoni, de două ori dezumanizaţi. Luarea puterii de către Hitler avea să antreneze punerea în aplicare a programului în etape nu neapărat gândite dinainte, dar care îşi găseau uşor justificare. Societatea germană în ansamblul ei a asimilat foarte repede această idee, aşa cum o demonstrează numărul redus de reacţii faţă de primele discriminări, faţă de legile de la Nürnberg din 1935 şi chiar faţă de Noaptea de Cristal din 1938: evreii excluşi şi discriminaţi puteau, logic, să fie şi brutalizaţi în mod excepţional. Nu e de mirare că medicii şi antropologii s-au numărat printre cei mai entuziaşti susţinători ai regimului şi ai legilor sale: sănătatea şi puritatea poporului german se aflau în sfârşit în centrul politicii – cea a unui eugenism radical pe care ei îl susţinuseră de multă vreme.

Crearea centrelor de exterminare pentru evrei în 1941 are la bază, într-adevăr, o logică diferită de cea a izolării lor în ghetouri sau lagăre de concentrare: nu este vorba de a-i pedepsi pe deportaţi, fie şi prin moarte, ci de a-i suprima, de a-i lichida cât mai repede cu putinţă, în număr mare, de a produce maximum de cadavre şi de a recicla tot ce poate fi reciclat. Împotriva evreilor se duce un adevărat război, un război al cărui unic scop este moartea. Deschiderea frontului de est concentrează toate violenţele puse în practică până atunci şi radicalizează politica rasială de izolare, de umilire şi de asasinate cu ţintă precisă, urmată din 1933, dar mai ales din 1939, atât împotriva „taraţilor" germani eliminaţi prin gazare, cât şi împotriva polonezilor deportaţi pe scară largă şi asasinaţi; împotriva evreilor,

[65] Dintr-o literatură extrem de abundentă pe acest subiect, reţin remarcabila sinteză a lui Philippe Burrin *Ressentiment et apocalypse. Essai sur l'antisémitisme nazi*, Éd. du Seuil, Paris, 2004.

[66] Philippe Burrin, *ibidem*, p. 47.

această radicalizare avea să permită trecerea la o exterminare la scara Europei ocupate.

De la asasinatele în masă „artizanale" comise de *Einsatzgruppen*, cărora le-au căzut victime mai întâi bărbaţi, apoi femei şi copii, s-a trecut la camioanele de gazare, apoi la camerele de gazare, iar de la comasarea în gheturi unde oamenii erau aduşi pe jos sau cu camionul, la deportarea cu trenul la distanţe de mii de kilometri. Se creează o adevărată concentrare industrială cu organizare planificată – comasare în structuri adaptate exterminării, utilizare a gazului Ziklon B, crematorii – în serviciul crimei împotriva umanităţii. „Lucrul la bandă", în cadrul unei platforme tehnice foarte elaborate, duce victimele de la rampa de selecţie, loc unde se efectuează trierea, la asasinare, operaţie de „dezinfecţie" industrială. Oare nu este vorba despre nişte bacili, nişte paraziţi? Obiectele personale sunt valorificate în acelaşi fel; tot ce ţine de corp este rentabilizat. Cei care par să aibă caracteristici fizice interesante – pitici, uriaşi, gemeni etc. – sunt folosiţi drept animale de laborator pentru „experienţe medicale" mutilante înainte de a se alătura celorlalte corpuri pentru „tratamentul general": raderea părului – operaţiune de „igienă" ce precedă exterminarea în „sala de duş" – şi scoaterea dinţilor de aur. O parte din păr a fost utilizată pentru fabricarea de cuverturi, iar protezele de membre au fost reciclate pentru nevoile armatei. SS-iştii şi complicii lor trăiau probabil într-un fel de derealizare: fiinţele umane pe care le asasinau şi le „reciclau" nu mai erau fiinţe umane. Şi totuşi, erau conştienţi că execută ordinele „soluţiei finale"[67] – în sens primar, o anihilare care implica dispariţia totală a corpurilor ca urme.

În 1943, naziştii au pus prizonieri din lagăre să dezgroape miile de oameni împuşcaţi la Babi Yar în 1941: „După ce au stat mult timp sub pământ, cadavrele se sudaseră între ele şi trebuiau dezlipite cu ajutorul unor cârlige. […] Nemţii i-au obligat pe deţinuţi să le ardă. Se puneau câte două mii de cadavre pe stive de lemne, după care erau stropite cu petrol. Focuri uriaşe ardeau zi şi noapte. Hitleriştii puneau să fie sfărâmate cu nişte pisăloage

[67] Robert Jay Lifton, *Les Médecins nazis. Le meurtre médical et la psychologie du génocide*, Robert Laffont, Paris, 1989.

mari osemintele nearse, să fie amestecate cu nisip, iar apoi împrăştiate în împrejurimi."[68] În împrejurimile lagărului de la Treblinka s-au descoperit unele dintre maşinile agricole folosite atunci în acest scop[69]. Este de la sine înţeles că membrii *Kommando*-urilor de exhumare, asemenea celor ai *Sonderkommando*-urilor însărcinate să evacueze cadavrele din camerele de gazare, au avut aceeaşi soartă ca şi celelalte victime. În lagăr, loc al distrugerii, trebuiau distruse inclusiv urmele: fără cadavre, fără martori, fără arhive.

Producţia principală a celor două sisteme concentraţionare, finalitatea lor, au reprezentat-o cadavrele. Naziştii, cu camerele de gazare şi crematoriile, au dus procesul la perfecţiune. În lagărele de concentrare, mormanele de cadavre rămase nearse la sosirea eliberatorilor, mormanele de corpuri, obiecte abandonate, au dat mărturie; în schimb, în lagărele de exterminare, corpurile-obiecte dispăruseră toate; au rămas însă imensele grămezi de cenuşă, ca la Majdanek, încălţămintea, valizele, şalurile de rugăciune, părul sau dinţii de aur care nu apucaseră să fie topiţi. Acestea au trădat secretul, la fel ca şi gropile comune descoperite neîncetat, după zeci de ani, în ceea ce a fost arhipelagul Gulag, în ceea ce a fost Europa nazistă. Cât despre supravieţuitori, pe care S. Aaron i-a numit mai corect subvieţuitori[70], ei sunt urmele pe care moartea ar fi trebuit să le şteargă, cicatricele secolului lagărelor: „Experienţa pe care am trăit-o noi este de neşters. Ne-a marcat pentru tot restul vieţii. Am rămas de pe urma ei cu cicatrice, nu toate vizibile. Nici teferi, nici sănătoşi…"[71]

[68] Vasili Grossman, Ilia Ehrenburg, *Le livre noir*, Solin/Actes Sud, Arles, 1995, p. 80 [ediţia întâi rusă, 1944–1945].

[69] Una dintre ele este expusă la Yad Vashem, în Ierusalim, iar alta la Paris, în Memorialul Holocaustului.

[70] Soazig Aaron, *Le Non de Klara*, Pocket, Paris, 2004.

[71] Edmond Michelet, *Rue de la Liberté*, *op. cit.*, pp. 246–247.

Partea a cincea

Privirea şi spectacolele

1. Stadioanele

De la spectacolul sportiv al tribunelor la ecran

Georges Vigarello

Spectacolul nu a fost în centrul primelor sporturi. Terenul pentru stadion a fost ales mult timp la întâmplare, înghesuit, traversat de arbori sau diverse anexe, cu hotare trasate vag, fără contur precis. O ordine se impune totuşi începând cu anii 1900: amplasamente geometrizate, tribune delimitate, materiale durabile. Împrejmuirile şi planurile orientează privirea. Afişele şi ceremoniile înnobilează locul. Secolul XX va inaugura forma cunoscută a cercurilor mari, masive. Se naşte, de asemenea, un gust, prin care sărbătoarea şi vechile predici morale se întrepătrund.

Mai trebuie ca sportul să se adapteze epocii: mobilitate de spaţiu, disponibilitate de timp. Ceea ce se întâmplă în mod imperceptibil datorită societăţii industriale. Mai trebuie ca o serie de condiţii să favorizeze un public numeros. Ceea ce piaţa spectacolului şi a divertismentului asigură oricum. Totul indică adecvarea acestei scene la universul economic, politic, social: calendarul festiv este timp laicizat, campionatul sportiv este noul model al reuşitei democratice, succesul este proclamat ca un nou mod de identificare. Sportul, cu aparenta valorizare a sănătăţii, cu efervescenţa şi evidenta ilustrare a progresului, devine unul dintre spectacolele majore ale secolului XX. După 1950, televiziunea şi ecranul contribuie cu noi metode de a privi, mai atrăgătoare, mai variate, dând definitiv scenei dimensiunea planetară: valoarea de spectacol total. Totul indică o dezvoltare progresivă. Totul indică o irezistibilă atractivitate: o manieră de a povesti istorii de excepţie, o manieră care transfigurează, mai ales, idealul într-o temă întotdeauna mai vizibilă şi concretă.

Mai trebuie să subliniem partea de umbră pe care o poate conţine acest spectacol: impasul financiar, abandonul medical, violenţele vizibile sau mascate. Jocul cu limitele nu implică oare un risc? O „ameninţare“, ca să fim sinceri, consubstanţială proiectului.

I. Mulţimile sportive

În Franţa anilor 1870–1880, mulţimea nu lua parte la primele înfruntări între cluburi. Nu se pune încă problema publicului numeros sau a prezenţei masive care-i separă în mod obligatoriu pe cei care privesc de cei care joacă. Spectatorii aproape că se amestecă cu jucătorii la prima întâlnire între liceenii englezi şi francezi din pădurea Boulogne, la 8 martie 1890, câteva zeci de bărbaţi în plină formă, cărora li s-au adăugat două sau trei femei[1]; spectatorii aproape că se amestecă cu alergători, lansatori, săritori, în spaţiul destinat atletismului în Tuileries, în 1891, cărora li se alătură câteva persoane, dintre care unele parcă s-au abătut din plimbare, în acest „cadru foarte decorativ, demn de o arenă antică"[2].

1. Aşteptarea morală

Primele spaţii sportive nu au fost gândite pentru marile aglomeraţii. De altfel, moraliştii sportului găsesc spectacolul într-o oarecare contradicţie cu proiectul iniţial: sportivul foarte „admirat" este mai mult pervertit decât înălţat, mai mult exploatat decât onorat. Apreciere evident revocată: în secolul XX, mulţimea va invada stadioanele, provocând veritabile revoluţii arhitecturale şi, de asemenea, o veritabilă reconsiderare a discursului. Spectacolul va cuceri sportul, parţial împotriva rezistenţei acestuia.

În miile de pagini consacrate activităţilor fizice, Coubertin vorbeşte puţin, de altfel, despre spectatori. Cu toate acestea, ideile sale sunt clare. Spectacolul îl îngrijorează: expunerea ostentativă „consacră sportivul"[3] în aceeaşi măsură în care îl „deviază", îl legitimează în aceeaşi măsură în care comite un abuz asupra sa. Îl face să lupte în scopuri derutante – aparenţa, fatuitatea –, în timp ce sportivul trebuie să lupte pentru un ideal: dezvoltare mentală şi dăruire. Altfel spus, spectacolul ar fi ambiguu: important şi seducător, fascinant şi suspect. De asemenea, mulţimea tulbură elita, după o viziune nemărturisită, dar aproape explicită care opune nobilul popularului, selectivul masivului. Mulţimea forfoteşte. Este patimă imprevizibilă, grămadă confuză: contrariul distincţiei individualiste care tinde să privilegieze burghezia „competitivă" de la sfârşitul secolului al XIX-lea[4]. Această mulţime care cucereşte spaţiile de *loisir* urban odată cu societatea industrială ar fi pur şi simplu „urâtă"[5]. De aici, teama de gradene prea vaste, angoasa numărului, refuzul incintelor sportive invadate de un public prea masiv: „Puteţi încerca să înfrumuseţaţi o tribună prin toate mijloacele, să o plasaţi în mijlocul celui mai frumos peisaj; odată plină, se va transforma aproape întotdeauna într-un bloc hidos."[6]

Problema este mai complexă, desigur. Cele dintâi Jocuri Olimpice sunt exemplul cel mai bun de ceremonii făcute pentru a creşte entuziasmul şi uimirea: „retragerea torţelor în piaţa Constituţiei" la Atena, în 1896, fanfarele, defilarea drapelelor tuturor naţiunilor străine „stârnind aclamaţii"[7]. O broşură specială a *Revistei Olimpice* detaliază, începând cu anii 1910, ceea ce numeşte „Decoruri, pirotehnie, armonii, cortegii"[8]. Cititorul învaţă cum să aranjeze drapelele, ghirlandele, trofeele, să ţină flamura în ciuda vântului capricios, să orienteze tribunele sau porticurile, să ordoneze mişcările sau să regleze armonia sunetelor. Coubertin vrea să facă educaţie. Vrea să facă din sport un exemplu. Vrea să atragă, să captiveze. Ceea ce nu e întotdeauna compatibil cu discreţia pe care o preconizează.

2. Stadioane şi mulţimi

Spectacolul va ieşi triumfător în primele decenii ale secolului XX. Masele de spectatori cresc inexorabil. Ascensiunea este vizibilă în simpla succesiune

[1] *L'Illustration*, 8 martie 1890.
[2] *L'Illustration*, 22 septembrie 1902.
[3] Pierre de Coubertin, „Les spectateurs", *Revue olympique*, 1910, p. 28.
[4] Vezi Yves Lequin, „Les espaces dans la société citadine" în Yves Lequin (coord.), *Histoire des Français, XIX^e–XX^e siècle*, vol. II, *La Société*, Armand Colin, Paris, 1983.
[5] Pierre de Coubertin, „Les spectateurs", art. cit., p. 28.
[6] *Ibidem*. Vezi, de asemenea, John J. MacAloon, *This Great Symbol: Pierre de Coubertin and the Origins of the Modern Olympic Games*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981, „An indescribable spectacle", p. 195.
[7] Pierre de Coubertin, *Souvenirs d'Amérique et de Grèce*, Hachette, Paris, 1897, p. 155.
[8] Vezi *Revue olympique*, „Brochure spéciale", *Décoration, pyrotechnie, harmonie, cortèges – Essai de ruskinianisme sportif*, Paris, 1912.

a graficii timpului: „campionatele mondiale de tenis“ de exemplu, disputate la Saint-Cloud în 1913, se desfăşoară în faţa unor tribune improvizate formate din câteva rânduri de spectatori; aceleaşi campionate sunt încadrate în 1921 de tribune solid instalate, construite în apropierea terenului, care dispun de mai mult de douăzeci de rânduri de spectatori; în timp ce turneul de Cupă Davis de la Roland-Garros din 1932 se desfăşoară în faţa unor tribune panoramice şi supraînălţate, numărând „zece mii de spectatori cu sufletul la gură“[9].

Totuşi, cu timpul, după mai multe ezitări şi tentative, arhitectura se sistematizează şi se specializează. Stadionul de atletism al Jocurilor Olimpice din 1900, din Paris, menţine încă nişte arbori în centru, mixaj între natural şi artificial. Stadionul Jocurilor din 1908, din Londra, este făcut special pentru a privi, oferind în acelaşi timp mai multe spectacole: stadionul dispune concentric o pistă de zgură, un velodrom şi, în centrul peluzei, o piscină împrejmuită cu piatră şi rumeguş pentru curse şi plonjări. Mândria organizatorilor este reprezentată de posibilitatea de a continua ceremonia de deschidere cu probe care se desfăşoară concomitent, pe trei terenuri diferite, cu gimnaşti, în plus, evoluând pe peluză, pentru a evidenţia bogăţia şi varietatea sportului: „Niciodată nu am mai asistat la o asemenea desfăşurare de exerciţii simultane: monotonia a fost în mod cert exclusă din această mare sărbătoare a culturii sportive.“[10] Dorinţa de a uimi privirea este mai puternică decât particularizarea spectacolului.

În schimb, în anii care urmează, privirea se va focaliza: constatare evidentă în cazul celor mai populare jocuri cu balonul şi al stadioanelor care le sunt consacrate în anii 1920. Amenajarea s-a perfecţionat, obiectivul s-a simplificat: o singură pistă înconjoară peluza pentru activităţi clar delimitate. O singură activitate este admisă în faţa unui public din ce în ce mai numeros. *L'Illustration* se opreşte asupra spectatorilor adunaţi pentru un meci de rugbi Franţa–Anglia, la 11 aprilie 1925, multiplicând imaginile de furnicar şi fervoare: „Ceea ce atrage atenţia este asistenţa. Soseşte continuu

[9] Vezi *L'Illustration*, 14 iunie 1913, 11 iunie 1921, 6 august 1932.
[10] *Revue olympique*, 1908.

în grupuri, ciorchini [...], masă în acelaşi timp fremătătoare şi compactă: un covor cenuşiu şi viu, întins pe uriaşele gradene.“[11]

Stadionul Colombes, construit pentru Jocurile Olimpice din 1924, este primul model din Franţa care a reunit accesul maselor şi libertatea privirii, „unul dintre cele mai vaste şi mai bine amenajate din lume“, cu tribunele sale desenând „un profil parabolic“[12], cu „20 000 de locuri pe scaune şi 40 000 în tribunele descoperite“: incintă construită la periferia oraşului pentru a exploata mai bine spaţiul, cu reţele de transport pentru a facilita accesul şi preocupări estetice pentru a valoriza mai bine locul. Ghidurile turistice pariziene insistă asupra reuşitei şi noutăţii proiectului, recomandându-l chiar ca punct de atracţie în 1920[13].

3. Excitarea

Trebuie să insistăm asupra efervescenţei provocate, în ciuda aparenţei simplissime: tensiunea înfruntării, excitaţia certitudinii, entuziasmul recordului, sentimentul brutal al progresului venit din performanţă sau din temeritate. Lucrul pe care interesul pentru „oamenii-fenomen“ îl atinsese deja la sfârşitul secolului al XIX-lea: „rezultatele lor extraordinare constituie una dintre ramurile cele mai interesante ale fiziologiei umane.“[14] Sportul ne confruntă cu imaginarul dezvoltării şi al progresului. Mai mult, el ne confruntă cu imaginarul limitelor, un „plus“ întotdeauna depăşit: această „tendinţă spre exces“ în care Pierre de Coubertin identifică „nobleţe şi poezie“[15]. Ceea ce actorii înşişi prezintă, însufleţind spectacolul şi efortul: „Eram atât de epuizat după o cursă de avion, încât îmi venea să vărs şi nu mă puteam ridica din barcă. Dar după un sfert de oră eram în picioare şi câştigam o nouă cursă...“[16]

[11] *L'Illustration*, 11 aprilie 1925.
[12] *L'Illustration*, 23 februarie 1924.
[13] Vezi *Paris-Guide: le guide de la vie à Paris*, 1926, p. 295.
[14] Guyot-Daubès, *Les Hommes phénomènes*, Masson, Paris, 1885, p. 1.
[15] Pierre de Coubertin, „Le psychologie du sport“, *Revue des Deux Mondes*, 1 iulie 1900, p. 67.
[16] Jørgen Peter Müller, *Le Livre du plein air*, Copenhaga, H. Tillge, 1909, p. 110. Despre tema depăşirii, vezi lucrarea fundamentală, Isabelle Queval, *S'accomplir ou se dépasser. Essai sur le sport contemporain*, Gallimard, Paris, 2004.

La aceasta se adaugă, pentru spectator, plăcerea foarte fizică suscitată de supleţea corpurilor observate, viteza sau forţa motoarelor, desprinderi surprinzătoare de plutonul de alergare. Spaţiile se încrucişează, universurile se multiplică. Maşinile mai ales, cele ilustrate de *La Vie au grand air*, principalul periodic sportiv din 1898, îşi instalează cititorii în orizontul cotidian al distanţelor şi exoticului. În momentul în care se elaborează conceptul de călătorie şi de vacanţă, când Touring-Club editează ghidurile din 1897[17], când Adolphe Joanne termină seria de *Sites et monuments de France*, punerea în scenă a unui sport traversând universuri şi locuri provoacă imaginarul.

„Mulţimile" sportive evoluează imperceptibil odată cu secolul: noi principii de comunicare, noi principii de internaţionalizare. Ele simbolizează definitiv sfârşitul regionalului: regulamente comune, întâlniri îndepărtate şi accelerate. Sportul materializează dezvoltarea călătoriilor, preconizată de expoziţiile universale şi de congresele ştiinţifice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: „Marile invenţii, căile ferate şi telegraful, au apropiat distanţele, iar oamenii au început să trăiască o existenţă nouă"[18], constată iniţiatorii primelor Jocuri Olimpice moderne. Sportul simbolizează, de asemenea, accesul dificil la timpul liber, care autorizează începutul turismului sportiv, brusc mai sensibil începând cu 1920[19].

4. Identificarea

Această excitare nu poate fi înţeleasă fără o instanţă psihologică şi socială suplimentară, o dinamică specifică care îi măreşte impactul: identificarea cu actorii. De exemplu, învingătorul grec la maraton, Olimpiada din Atena, 1896, este în centrul entuziasmului naţional: „o femeie îşi trimite ceasul cadou tânărului erou al zilei; un hotelier patriot i-a semnat un bon de 365 de mese"[20]. Meciul de rugbi dintre Franţa şi Germania din 14 octombrie

[17] Vezi André Rauch, „Les vacances et la nature revisitée", în Alain Corbin (coord.), *L'Avènement des loisirs, 1850–1960*, Aubier, Paris, 1995, p. 100.

[18] *Les Jeux Olympiques de 1896. Rapport officiel*, partea a II-a, p. 1.

[19] *L'Auto* propune în anii 1920 „reduceri" pentru marile întâlniri: bilete de călătorie, bilete pentru intrarea pe stadion, în pachet cu plata hotelului.

[20] Pierre de Coubertin, *Souvenirs d'Amérique et de Grèce*, *op. cit.*, p. 150.

1900, de la Olimpiada din Paris, este de asemenea obiectul unei frenezii nemaiîntâlnite până atunci, chiar dacă spectatorii erau numai în număr de 3500: sentimente „exacerbate" în public, „inima strânsă"[21] pentru jucători, dispute latente susceptibile să izbucnească la cel mai mic incident. Rezultatul are un sens: semn de valoare colectivă, forţe şi resurse multiplicate, importanţă dată sistemului medical. Este un mod de a confirma puterea şi progresul. Ceea ce conduce presa la o analiză detaliată a victoriilor obţinute de naţiuni încă de la primele Jocuri Olimpice.

Asemenea jocurilor din Vechiul Regim[22], chiar mai mult, pentru că spectacolul va fi în curând organizat, această parte a identificării cu actorul orientează şi specifică excitarea. Îi dă profunzime şi acuitate şi confirmă de asemenea legitimitatea sportului, succesul progresiv în societatea care l-a creat. Ea fabrică mai ales „eroi" particulari, apropiaţi şi distanţi în acelaşi timp, intangibili şi familiari. Aceasta este una din noutăţi: *La Vie au grand air* publică de la începutul secolului „o galerie de celebrităţi sportive"[23] reprezentate pe toată pagina, mărite de „planşe", glorificate de comentariu. „Avem nevoie de eroi"[24], insistă inventatorul Turului Franţei în 1903, desemnând unul dintre resorturile imaginare ale spectacolului: crearea, reală sau presupusă, a unei „legende", construirea unui spaţiu mitic. „Promovarea" lui Garin, de exemplu, primul învingător al Turului: „Am păstrat de atunci pentru Maurice Garin admiraţia pe care, copil fiind, o aveam pentru eroii de poveste."[25]

Aceste personaje cu o altă caracteristică, paradoxală, dar decisivă: „campionul", chiar şi excepţional, rămâne „natural", proba, chiar şi cea aparent exagerată, rămâne „umană, sportivă, egalitară."[26] Încă o mărire exemplificând

[21] Daniel Mérillon, *Exposition universelle de 1900. Rapport sur les concours internationaux d'exercices physiques et de sport*, Imprimerie nationale, Paris, 1901, vol. I, p. 65.

[22] Jocurile vechi sunt aici jocurile Vechiului regim; vezi Georges Vigarello, „Exerciţiul, jocul", în Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine şi Georges Vigarello (coord.), *Istoria corpului*, vol. 1, Ed. Art, Bucureşti, 2008.

[23] Vezi *La Vie au grand air*, 1904.

[24] *L'Auto*, 27 iulie 1904.

[25] *Ibidem*.

[26] *L'Auto*, 15 iulie 1903.

societatea democratică. Atitudinea lui Lapize traversând pasul Aubisque acoperit de zăpadă, în 1910, este relevantă în sine. Epuizat, cu ochii daţi peste cap, şi cu toate acestea în faţa celorlalţi concurenţi, împingând bicicleta cu mâna, Lapize îi aruncă lui Breyer, directorul cursei: „Sunteţi nişte asasini."[27] Eroul nu este şi el un „om" ca ceilalţi?

„Promovarea" campionului ar fi astfel transparentă, relevând doar calităţile personale, fără ascendenţă sau moştenire. Învingătorul este aproape şi inaccesibil în acelaşi timp, egal şi inegal. Dintr-odată se naşte un entuziasm foarte special, un imens vis social prin identificarea cu această fiinţă cu totul deosebită. Turul Franţei, sportul în general, ar permite de fapt să reflectăm asupra contradicţiei societăţilor democratice: şterge conflictul dintre o egalitate de principiu şi o inegalitate de fapt[28], un egalitarism „de dorit" şi un „real" mai prozaic. Ceea ce universul cotidian nu reuşeşte să facă. Sportul sprijină dezvoltarea: ne permite accesul la o perfecţiune socială, ignorând complicităţile obscure, protecţiile. Ar ilustra posibilitatea de a câştiga bazându-ne doar pe noi.

Aceasta înseamnă dispariţia culturilor tradiţionale? Dispariţia convingerilor religioase? Ruinarea eroilor veniţi din societăţile vechi ale specificului local? Cert este că, la sfârşitul secolului al XIX-lea, sportul elaborează o coerenţă de reprezentări total noi, un repertoriu de acte şi de simboluri unde se reflectă, chiar se identifică imaginarul colectiv. O construcţie în relaţie cu societatea industrială şi cu democraţia.

5. Relatarea

Povestea capătă astfel o nouă profunzime. Ea declină logica egalităţii pe registrele cele mai diferite, variind circumstanţe şi evenimente. Ceea ce întăreşte identificarea şi permite naşterea unei prese noi, care comentează probele dincolo de rezultatele obţinute. *Le Vélo*, *Tous les sports*, *La Vie au grand air* îşi creează o manieră de a spune şi de a povesti jocul. O pagină a presei sportive de la începutul secolului devine o pagină de episoade

[27] *L'Auto*, 13 iulie 1910.

[28] Vezi Alain Ehrenberg, „Des stades sans dieux", *Le Débat*, mai–septembrie 1986.

succesive: escaladarea unui „taluz" în „Cross-country national" din 1904, de exemplu, înfrângerile neaşteptate ale unor favoriţi, avansul progresiv al lui Ragueneau[29] înainte de victoria sa la acest cros sau neaşteptata pană a lui Notier, în acelaşi an, la mai puţin de o geamandură de sosire în cursa de barcă cu motor de la Monaco[30]. Odată cu noua organizare a jocurilor şi noul loc care le revine, se naşte o nouă artă de a spune şi de a eroiza.

Acest lucru, construirea dramaticului, dă specificitate „literară" reportajului. Îl creează chiar, uneori, din toate piesele: prima etapă din Turul 1904, Paris–Lyon, s-a derulat fără fapte notabile, dar textul lui Desgrange vorbeşte despre incidente, identifică devansări, capcane. Garin, primul învingător din 1903, favorit în 1904, multiplica ripostele şi paradele: „O veritabilă haită atacă noaptea fără încetare, îl iscodeşte, îi pândeşte slăbiciunile."[31] Episoade reale sau presupuse se amestecă. Articolul direcţionează admiraţia, o fixează uneori, indică „reuşita". Garin, în aventura din Lyon, devine o fiinţă excepţională: „micul coşar italian", naturalizat francez şi învingător în 1903, este „o superbă fiară luptătoare", „un ciclist herculian", „un gigant".

De aici bogăţia figurilor narative, unde „cel mai bun" ne linişteşte triumfând, unde rivalul poate de asemenea să se afirme, unde bunăvoinţa merge uneori spre cel mai slab şi unde, în solitudinea şi măreţia munţilor, doar meritul poate aduce victoria. Profilurile se combină între ele, se opun, se adaugă pentru a varia epica dramei şi plăcerea spectacolului. Tonul elogios se impune, seducător. Presa trebuie să glorifice pentru o difuzare mai bună. Totul este făcut, subliniază Jean Calvet într-o carte foarte frumoasă, pentru ca din cursă „să se nască o epopee populară, un mit"[32].

6. Morala şi banii

Dispozitivul de eroizare poate presupune, să recunoaştem, comentarii şi interese financiare. Presa sportivă cucereşte un public. L-a câştigat mai

[29] *La Vie au grand air*, 1904, p. 165.

[30] *Ibidem*, p. 284.

[31] *L'Auto*, 27 iulie 1904.

[32] Jean Calvet, *Le Mythe des géants de la route*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1981, p. 164.

ales pentru că este în măsură să relateze ceea ce spectatorii de pe margine nu pot vedea: episoade obscure, drame, continuarea povestirii. Îl va câştiga mai mult organizând cursa. Ceea ce *Le Petit Journal* a înţeles în 1869, când a organizat cursa Paris–Rouen, iar Henri Desgrange, mai bine ca oricine, în 1903, realizând Turul Franţei. Proiectul este clar: pentru a creşte vânzările şi a învinge concurentul *Le Vélo*, directorul cotidianului *L'Auto*, fost secretar de notar şi recordman ciclist, propune o „grandioasă" competiţie. Dificultatea şi lungimea (2460 km) acestei prime curse pe etape sunt făcute pentru a stârni imaginaţia. Tentativa reuşeşte: proba seduce publicul, tirajul ziarului se triplează în câteva zile (de la 20 000 la mai mult de 60 000 de exemplare), în timp ce *Le Vélo* îşi pierde cititorii. Succes sporit şi de logica publicităţii: difuzarea mai mare creşte valoarea spaţiului de reclamă.

Turul Franţei presupune o „modernitate" prealabilă, o practică publicitară de organizare industrială: invenţia competiţiilor sportive care, înainte de a fi morale sau pedagogice, sunt integrate în legile pieţei. Dar acest montaj financiar presupune, după cum am mai spus, o accelerare a comunicaţiilor, o cvasi-instantaneitate a informaţiilor. Turul Franţei implică „eliminarea compartimentării" contemporane[33].

În schimb, între filosofia profesioniştilor care asociază reuşitei un preţ şi cea a amatorilor care asociază reuşitei gratuitatea apar tensiuni. Conflict cu atât mai puternic, pentru că amatorii au ştiut să revendice o oarecare „noblețe". Marile voci sportive de la sfârşitul secolului al XIX-lea au adoptat un raţionament sistematic: sportul pentru bani înseamnă servilism, înseamnă să accepţi eventual „trădarea", să depinzi de cel care plăteşte şi nu de sine. Imaginile dispreţuitoare se înmulţesc pe tema curselor şi circului antic, de exemplu, sub pana la fel de colorată a lui Pierre de Coubertin: „atletul profesionist seamănă cu un cal de preţ"[34] ori cu „un gladiator mizerabil."[35] Corpul sportivului profesionist este un corp mercenar: el nu îşi mai aparţine. Este evident că, la începutul acestor practici, e dificil să asociezi cultul „adevărat"

[33] Nu este o întâmplare faptul că istoricul bicicletei, Eugen Weber, este acelaşi cu autorul volumului *La Fin des terroirs* (Fayard, Paris, 1983).

[34] Pierre de Coubertin, „Conférence", *Les Sports athlétiques*, 13 iulie 1893, p. 3.

[35] *Ibidem*.

al corpului şi banii. Achiziţii „adevărate" de forţă şi profesionalizare, aceste competiţii, încă necunoscute, la începutul secolului sportiv, permit să-ţi imaginezi corupţia, dacă nu sunt de la un capăt la altul controlate.

Vom vedea, în continuare, cum dorinţa de a fonda o practică pe o morală, cea care creează specificitatea, are consecinţe inevitabile: tendinţa către dogmă, confirmată de diversele „carte ale amatorismului" în mod regulat editate sau revăzute de *Revue olympique*, de la începutul secolului XX, care solicită ca „scopul tuturor sporturilor, fără excepţie, să fie amatorismul pur, nici un motiv permanent neexistând în vreun sport pentru a legitima preţul în bani."[36]

Comercializarea sportului devine incompatibilă în momentul în care se declară „simbol moral". „Excelenţa" sa trebuie confirmată de concretizarea interdicţiilor. Spaţiul său vital trebuie să fie clar delimitat, valorizat, iar cei elogiaţi trebuie diferenţiaţi de cei respinşi, cei puri de impuri. Este nevoie de frontiere: amatorismul şi profesionalismul au avut foarte mult timp acest rol în cadrul olimpismului.

Frontiere ambigue, evident, pentru că şi profesioniştii şi-au revendicat o morală. Henri Desgrange şi cicliştii săi profesionişti din Turul Franţei nu pretind oare că alcătuiesc „batalionul sacru al sportului"[37]? În panteon figurează Garin, primul învingător, dar şi toţi aceia pe care directorul Turului doreşte să-i expună, atleţi „excepţionali": Aucouturier cu „plămânii de fier"[38], Christophe, „bătrânul galez", Faber, „gigantul din Colombes", Pottier, învingător în vârful din Alsacia în 1906, imortalizat de un monument pe care Desgrange l-a ridicat pe munte doi ani mai târziu. Mulţimea confirmă rapid entuziasmul. Velodromul din Marsilia, de exemplu, este plin în 1914, închizându-şi porţile cu două ore înaintea sosirii cicliştilor.

Eroizarea rămâne, de altfel, independentă de conflictul dintre amatori şi profesionişti, ceea ce demonstrează specificitatea acestui conflict care ţine mai mult de necesitatea actorilor de a-şi expune „puritatea" decât de modificarea principiilor jocului. Diferendul sugerează supralicitarea: rivalitatea

[36] „Charte de l'amateurisme", art. VI, *Revue olympique*, ianuarie 1902, p. 15.

[37] *L'Auto*, 4 iulie 1907.

[38] *Ibidem*.

pentru ideal, gustul pentru „birocraţia inchizitorială“[39], totul rămânând la fel de singular ca o afacere de familie. Nimic nu mobilizează spectatorul, mai ataşat maşinăriei competitive decât „detaliilor de antrenament“[40], confirmând inevitabila toleranţă faţă de „spiritul profesionist“[41] subliniată de Pierre de Coubertin. Spectacolul, cu incertitudinea şi egalitatea sa, devine mai important decât imaginea complexă a pregătirilor sau costurilor sale.

II. Entuziasmul şi mitul

Dezvoltarea divertismentului, extinderea presei, diversitatea informaţiei conferă spectacolului o semnificaţie definitivă în perioada interbelică. Figurile pe care le creează câştigă în densitate, identificările pe care le înmulţeşte câştigă în mize. Eroii sportivi jonglează ca niciodată cu opoziţiile naţionale şi învestirile colective, purtători de profil cel puţin mai complecşi dacă nu mai profunzi. Jonglează de asemenea cu marile fracturi politice, cu totalitarisme, cu valorizări obscure unde se regăsesc propaganda şi cinismul. „Reuşita“ este încă o dată coruptă.

Vizibilitatea campionului devine echivalentă unei naţiuni care expune vigoare şi sănătate.

1. „Profunzimea“ eroului

Pătrunderea sportului în ţesătura socială însufleţeşte aceste imagini. Georges Carpentier, de exemplu, este unul din primii boxeuri „simbol“. Lupta sa împotriva lui Jack Dempsey în 1921 opune foarte explicit valori naţionale, deşi până atunci nu depăşise „pasiunile de ring“[42]: Franţa împotriva Americii, dar mai ales Franţa de la Verdun, cea care dorea să creadă

[39] Pierre de Coubertin, „Question d'amateurisme“, *Revue olympique*, februarie 1907, p. 218.

[40] Idem, „Nouveaux aspects du problème“, *Revue olympique*, noiembrie 1913, p. 178.

[41] *Ibidem*.

[42] André Rauch, *Boxe, violence du XX^e siècle*, Paris, Aubier, 1992, p. 125. Analiza propusă de acest text este foarte importantă aici.

încă în alianţa dintre modelul burghez şi cel rural, împotriva Americii tehnicizate şi pragmatice. Americanii fac din Dempsey simbolul modernităţii, iar francezii din Carpentier simbolul subtilităţii, al tradiţiei apuse. Carpentier era „un intelectual al sportului“[43], considera *Le Temps*, „un analist care-şi stăpânea reflexele“, în timp ce Dempsey era un tip brutal, fără scrupule şi sensibilitate. Toată îngrijorarea bătrânei Europe în faţa Lumii Noi se regăseşte în acest portret al unui boxer cu silueta longilină şi nobilă: o manieră de a aplica o retorică naţională, de a inventa o logică a înfruntării. Este o bună învestire în sportiv care se exprimă astfel: Carpentier reprezintă simbolul Franţei care vrea să se opună, să facă faţă puterii care creşte. Eroul astfel promovat are un profil mai bogat şi mai bine trasat[44] decât al primelor „celebrităţi sportive“ gravate în 1900 în *La Vie au grand air*[45].

Publicul adunat pe bulevarde pentru a primi rezultatul luptei lui Carpentier la Jersey City, în seara zilei de 2 iulie 1921, e o confirmare a acestui lucru, în acelaşi timp informaţiile „instantanee“ căpătând o nouă importanţă. „Focuri“ de culori trebuie să „anunţe“ rezultatul, după ce a fost comunicat pe „unde“ de *Sporting*, bulevardul Montmartre, numărul 16. Cafenele şi restaurante au contractat abonamente cu agenţiile de telegrafie pentru a-şi informa clientela. Teatrele şi sălile de cinema promit de asemenea să anunţe rezultatul[46]. Convergenţa decisivă dintre sport şi societatea de informaţie debutase.

Câte mijloace de difuzare a ştirilor, atâţia agenţi care consolidează Olimpul. Trebuie să insistăm asupra acestei dinamici. André Leducq, campion generos şi zâmbitor, simbolul „bunului spirit francez“, învingător în Turul Franţei din 1932, vinde în 700 000 de exemplare[47] *L'Auto*, organizatoarea probei.

[43] *Le Temps*, 1 iulie 1921.

[44] Vezi, de asemenea, James Huntington-Whiteley (coord.), *The Book of British Sporting Heroes*, introducere de Richard Holt, National Portrait Gallery, Londra, 1998.

[45] Vezi mai sus.

[46] Cartea lui André Rauch, *Boxe, violence du XX^e siècle*, *op. cit.*, prezintă în acest sens cele mai preţioase informaţii.

[47] Vezi Jean Durry, „Un champion populaire: André Leducq, vainqueur du Tour de France cycliste“, *Sport Histoire*, nr. 1, 1998.

Suzanne Lenglen sau René Lacoste, învingători în partide de „simplu" la turneul de la Wimbledon în 1925, răspund unei frustrări: ei nu întrerup doar o tradiţie de victorii engleze, ei arată o distincţie, o eleganţă care contestă opoziţia, general admisă în anii 1920, între o Anglie industrializată şi o Franţă rurală. Ei recompun o imagine, personifică o revanşă colectivă. Suzanne Lenglen conturează simbolul unei noi prezenţe a femeii în viaţa publică: ea este unică prin dezlănţuirea de gesturi eficiente şi graţioase, incomparabilă prin mobilitate mai liberă şi plină de siguranţă. De unde mândria presei franceze când „englezii înşişi o numesc pe tânăra campioană «formidabila Lenglen» şi îi fac o prezentare completă."[48]

2. Mize politice

Devenit universal vizibil, sportul este de asemenea un fenomen mereu mai „dorit" de „formatorii" de opinie, un suport care atrage mesaje sau propagandă; un mediu cu atât mai focalizant pentru că este larg difuzat. De aici şi această permeabilitate accentuată faţă de politic. Sau aceste exploatări eterogene, mereu mai numeroase, aceste intruziuni majore în faţa cărora apolitismul sportiv nu este întotdeauna capabil să reziste. Emergenţa marilor probe nu este doar semnul unei noi plăceri a spectacolului, ci semnul unei mize foarte precise, această certitudine ambiguă a lui Maurras din timpul Jocurilor Olimpice de la Atena din 1900: „Cred că internaţionalizarea nu va ucide ţările, ci le va întări."[49] Valorile profunde ale colectivităţilor sunt aici bine angajate şi vor fi mai mult ca niciodată în perioada totalitară a anilor 1930.

Gesturile şi ritualurile Jocurilor Olimpice din Berlin în 1936 sunt exemplul extrem. Publicaţia sportivă a Reich-ului, *Reichssportblatt*, o afirmă în felul său într-un număr din 1935: „Cu ocazia acestor jocuri avem în mână un inestimabil mijloc de propagandă."[50] Echipele germane sunt cvasiprofesionalizate pentru a asigura victoriile naţionale, a arăta că există

[48] *L'Illustration*, 11 iulie 1925.

[49] Citat de Pierre de Coubertin, *Souvenirs d'Amérique et de Grèce, op. cit.*, p. 156.

[50] Citat de Jean-Michel Blaizeau, *Les Jeux défigurés: Berlin 1936*, Atlantica, Biarritz, 2000, p. 120.

resurse umane[51]. Organizarea întâlnirilor este cvasimilitară pentru a demonstra o identică putere mobilizatoare. Totul, în aceste jocuri, aminteşte un ordin: mulţimi aranjate, omniprezenţa oficialilor, formule codate repetate fără încetare. Totul este simbol: uniforme şi insigne, drapele şi svastici. Fiecare moment al ceremoniei sportive este confiscat de semnul politic. Fiecare trimitere olimpică este asimilată de o trimitere nazistă[52]. O consecinţă printre altele: imnul nazist *Horst Wessel Lied* este cântat de 480 de ori pe stadion, imnul german de 33 de ori.

Campionatul mondial de fotbal din Italia, desfăşurat cu doi ani înainte, semnala deja posibila amploare a politizării: echipa italiană a intrat pe teren arborând salutul fascist, ilustrat chiar de jucătorul-simbol al afişului, jucătorii şi ofiţerii germani au purtat uniforma şi ecusonul Reich-ului. Ducele, omniprezent, dădea din ce în ce mai multe ordine şi declaraţii, astfel încât Jules Rimet, preşedintele Federaţiei Internaţionale de Fotbal, îşi mărturisea exasperarea câteva săptămâni mai târziu: „Am avut impresia, în timpul acestei Cupe Mondiale, că adevăratul preşedinte al Federaţiei Internaţionale de Fotbal era Mussolini."[53] Foarte elocvente au fost declaraţiile făcute de responsabilii fotbalului italian în 1934: „Scopul ultim al manifestării este acela de a arăta idealul fascist."[54]

Politizarea hrăneşte şi tentative de a crea jocuri paralele celor considerate a fi prea ameninţate de pericolul fascist: cele organizate în 1936 la Barcelona de Comitetul Catalan pentru Sport Popular, de exemplu, prevăzute pentru 18 iulie şi compromise de revolta militarilor în Marocul spaniol la 17 iulie[55]. Jocurile de la Berlin s-au impus până la urmă, deşi Carta olimpică excludea la modul cel mai explicit „orice formă de discriminare faţă de o

[51] *Ibidem*, vezi regimul zilnic al echipelor germane pregătite „cu normă întreagă" cu un an înainte de jocuri.

[52] Vezi Françoise Hache, *Jeux Olympiques: la flamme et l'exploit*, Gallimard, Paris, col. „Découvertes", 1992.

[53] Jules Rimet, preşedinte al Federaţiei Internaţionale de Fotbal, citat de Christian Hubert, *50 ans de Coupe du monde*, Arts et voyages, Paris, 1978, p. 34.

[54] *Ibidem.*

[55] Vezi Yves-Pierre Boulongne, *Pierre de Coubertin. Humanisme et pédagogie. Dix leçons sur l'olympisme*, CIO, Lausanne, 1999, p. 106.

ţară sau o persoană, indiferent de rasă, religie, politică, sex etc"[56]. Stranie şi sumbră atracţie a sportului…

3. Sărbătorile

Dincolo totuşi de această identificare cu grupul, cu naţiunea, dincolo de exploatarea ostentativ politică, spectacolul sportiv este de asemenea, mai mult decât înainte, fenomen festiv, bucurie colectivă, amestec de relaxare, efervescenţă şi comerţ. Episodul creează chiar ritualuri: angajamentul în societatea de divertisment, cu referinţele sale publicitare, dezlănţuirea de imagini, spiritul ludic reinventat, ferment major al entuziasmului colectiv de astăzi.

Caravana Turului Franţei, instalată de probă la începutul anilor 1930, este cel mai bun exemplu: efigii din mucava, afişe colorate, muzică ambulantă, promoţii numeroase. Camionul de ciocolată Menier, de exemplu, urmat de cursă, în caravana din 1930, împarte 500 000 de pălării din hârtie ştanţate cu numele firmei. Angajaţii abandonează pe străzi tone de tablete de ciocolată. Se opresc pe culmi şi oferă ceşti de ciocolată caldă spectatorilor şi cicliştilor.[57] Caravana subliniază în mod necesar aspectul festiv al Turului[58]. Reportajele pot, de asemenea, să se îndepărteze de accentele eroice, să se amuze şi să-şi permită referiri senzuale, până atunci foarte rare: „La Garonnette, în faţa unui grup foarte numeros de turiste drăguţe, mai dezbrăcate decât anul trecut, după cum vor fi anul viitor mai mult decât anul acesta."[59] Aluzia la morală face loc evocării unei plăceri împărtăşite.

Altă construcţie festivă, Six-Jours: 15 000 de spectatori la începutul anilor 1930. *L'Illustration* face distincţia între „dezlănţuiţi" şi „mondeni". Primii apelează la concediu pentru a asista zi şi noapte, „cu pâinea, cârnaţii şi vinul

[56] Vezi Françoise Hache, *Jeux Olympiques: la flamme et l'exploit*, *op. cit.*, p. 74.

[57] Pierre Chany, *La Fabuleuse Histoire du Tour de France*, ODIL, Paris, 1983, p. 245.

[58] Pentru acest aspect vezi analizele lui Philippe Gaboriau, *Le Tour de France et le Vélo: histoire sociale d'une épopée contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 1995, şi Pierre Sansot, „Tour de France: une forme de liturgie nationale", *Cahiers internationaux de sociologie*, nr. 86, 1989.

[59] *L'Auto*, 20 iulie 1938.

în mână"[60], vociferând, pasionaţi, comentând încontinuu surprizele şi incidentele. Cei din a doua categorie stau seara până târziu, curioşi, consumatori diletanţi şi eleganţi: „Este de bonton să-ţi faci intrarea târziu în noapte, chiar după teatru; supeul a început; şampania curge în valuri…"[61] Loc de întâlnire şi de etalare, dar şi amestec de grupuri, de apartenenţe, sportul s-a impus puternic în peisajul social.[62]

4. Imagini şi sunete

Una dintre dovezile acestui impact este importanţa dată imaginilor şi sunetelor, prezenţei crescânde a acestora în difuzarea ştirilor cotidiene. Camerele, de exemplu, introduse în stadioane în anii 1930, aduc cursele sau meciurile în actualităţile cinematografice. Acestea sunt agăţate de maşinile din Turul Franţei, sunt instalate pe gradenele din stadioane, sunt fixate la finişul crosului, al întrecerilor de automobile, de bărci sau canotaj. Ele dau viaţă imaginii care până acum nu dăinuia decât prin fotografii sau relatări.

Radioul are o contribuţie mai mare la aceste prime tentative: el construieşte imediatul, creează o legătură directă între auditor şi confruntarea „reală". Americanii au fost primii care au făcut experimentul transmiţând la radio meciul dintre Jack Dempsey şi Georges Carpentier, la 2 iulie 1921, difuzând sunetele mulţimii şi strigătele, propagând zgomote şi comentarii pe întreg continentul.[63] Acest tip de reportaj este însă rigid: dificultatea de a varia decorurile, dificultatea de a reda înregistrarea. Turul Franţei este numai un exemplu în acest sens: radiodifuzat pentru prima dată în 1929, reportajul se limitează la instantanee fixe şi neînregistrate. Totuşi lucrurile se schimbă foarte repede. Interviurile luate cicliştilor în 1930 la sosirea din Turul Franţei, cu maşinile greoaie PTT*, exprimă progresele neaşteptate

[60] „Les six jours cyclistes de Paris", *L'Illustration*, 9 aprilie 1932.

[61] *Ibidem*.

[62] Pentru tema intersectării între sporturi, loisir şi spectacol în perioada interbelică, vezi Helen Walker, „The popularization of the outdoor movement, 1900–1940", *The British Journal of Sports History*, nr. 2, 1985, p. 140.

[63] Vezi André Rauch, *Boxe, violence du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 145.

* Postes Télécommunications Télédiffusion (n. tr.).

făcute de emisiunile radio. Schimbarea datează din 1932, când Jean Antoine şi Alex Virot transmit pasaje înregistrate în marile pasuri montane, agrementate de interviuri realizate la sosire.[64] Acest procedeu a devenit posibil ca urmare a descoperirii discurilor de celuloză imediat reproductibile. Programul de seară combina declaraţii „la cald" şi comentarii efectuate ulterior. Publicul are sentimentul de a fi plonjat în centrul cursei, recunoaşte voci, identifică zgomote. Sunetul a făcut posibilă o altfel de existenţă.

III. Bani şi mize, fascinaţia ecranului

Odată cu televiziunea apare o schimbare majoră: *live*-ul imaginii instalate în spaţiul intim produce banalizarea confruntării sportive. La un nivel mai profund, ecranul face aproape echivalente figurile sportive şi cele mediatice, favorizându-le sistematic aspectul şi vizibilitatea. El se joacă cu show-ul, înţelegând prin acesta spectacol contemporan, până la a transforma însăşi practica, influenţându-i dispozitivele şi regulamentele. El se joacă cu latura sa „excitantă" pentru a „vinde" mai bine şi a transforma imaginea în produs, cum a făcut presa sportivă la sfârşitul secolului al XIX-lea. Cu mai puţin zgomot, sunt recreate puneri în scenă, ritualuri: cele naţionale, considerate a marca afirmaţiile „locale", cele transnaţionale, considerate a pretinde o oarecare unanimitate „globală", planeta împărtăşindu-se într-un uriaş vis al progresului corporal şi sanitar.

1. Fascinaţii şi interese

Trebuie mai întâi să măsurăm importanţa acestei imagini sportive, să subliniem creşterea sa constantă: volumul orar pe care televiziunea franceză l-a consacrat a trecut de la 232 de ore în 1968, la 11 000 în 1992, şi 33 000 în 1999[65].

[64] Vezi *Id.*, „L'oreille et l'œil du sport, de la radio à la télévision (1920–1995)", *Communication*, nr. 67, *Le Spectacle du sport*, 1998.

[65] Vezi Wladimir Andreff, „La télévision et le sport", în Georges Vigarello (coord.), *L'Esprit sportif aujourd'hui: des valeurs en conflit*, Universalis, Paris, col. „Le tour du sujet", 2004, p. 171.

Importanţa fotbalului profesionist o confirmă în felul său, atrăgând, în 2004, 10 milioane de spectatori şi 100 milioane de telespectatori[66]. De asemenea, trebuie să măsurăm piaţa acestei imagini. Vechiul principiu al unei prese finanţatoare a competiţiilor în scopul unor profituri financiare sau, mai recent, cel al mecenatului de toate genurile, de promovare a unei notabilităţi, s-au deplasat în ultimele decenii ale secolului XX, prin exploatarea imaginii de către posturile de televiziune. Emisiunea sportivă colectează câştigurile: organizatorul este plătit de postul de televiziune, care primeşte bani din publicitatea difuzată, înmulţindu-le astfel celorlalţi sponsori ocaziile de a fi prezentaţi. Intersectarea intereselor face sistemul.

Logica pieţei a schimbat procesul de dezvoltare în mod vertiginos[67]: ORTF vărsa 500 000 de franci în 1974 fotbalului francez; în 1984, TF1, A2 şi FR3 cheltuiau 5 milioane de franci; în 1990, posturile franceze au vărsat 230 de milioane[68]; în timp ce Canal+ şi Télévision par satellite (TPS) au angrenat în 2000 pentru următorii cinci ani o sumă de 8,7 miliarde franci[69]. În câţiva ani, cifrele devin incomparabile. Investiţii la fel de masive pentru posturile străine: „Postul american NBC ar fi cheltuit 1,67 miliarde de dolari în opt ani pentru a transmite Jocurile de la Seul (1988), de la Barcelona (1992) şi de la Atlanta (1996)"[70]; drepturile exclusive de teledifuzare a Jocurilor Olimpice au trecut, pentru toată ţara, de la 34 862 de dolari în 1976 la 1332 milioane de dolari în 2000 (Sydney) – din care 54 milioane doar pentru posturile franceze –, 1498 de milioane de dolari în 2004 (Atena), 1715 milioane de dolari în 2008 (Pekin)[71]. La fel, drepturile pentru Cupa Mondială de Fotbal creşteau cu 1075% între 1992 şi 2002[72].

[66] Frédéric Thiriez, „Cinq vérités sur le «foot-business»", *Le Monde*, 27–28 februarie 2005.

[67] Philippe Verneaux analizează progresul „pieţei" din zece în zece ani, începând cu 1960; vezi *L'Argent dans le sport*, Flammarion, Paris, 2005, pp. 121–284.

[68] Éric Maitrot, *Sport et télé, les liaisons secrètes*, Flammarion, Paris, 1995, p. 358.

[69] „Le mariage de l'argent, du sport et de la télévision…", *Le Monde*, 8 februarie 2000.

[70] Éric Maitrot, *Sport et télé, les liaisons secrètes*, *op. cit.*, p. 284.

[71] Vezi Wladimir Andreff şi Jean-François Nys, *Le Sport et la Télévision, relations économiques: pluralité d'intérêts et sources d'ambiguïté*, Paris, Dalloz, 1987, p. 116, şi „Le mariage de l'argent…" art. cit. Despre Jocurile Olimpice şi „fenomenul comercial" vezi Andrew Jennings, *The New Lords of the Ring. Olympic Corruption and How to Buy Medals*, Simon & Schuster, Londra, 1996.

[72] Vezi Wladimir Andreff, „La télévision et le sport", art. cit., p. 172.

Televiziunea devine astfel o primă sursă de finanţare a sportului[73]: drepturile de difuzare reprezentau de exemplu 1% din încasările din fotbal în 1980, astăzi ele reprezintă 30%, mult mai mult decât pentru sponsori – 13,6%, public – 13,2%, şi colectivităţi teritoriale – 7,9%[74]. Un bilanţ contabil a subliniat investiţiile pentru difuzare: teama de a nu „goli stadioanele“[75] prin televizarea imaginilor s-a dovedit repede nefondată; frecventarea stadioanelor a crescut cu 30% în cincisprezece ani, în timp ce transmisiunile au crescut de zece ori[76]. Viitorul marilor cluburi trece evident prin drepturile de difuzare, reducând suporterii la stadiul de dinozauri într-o oarecare măsură stânjenitori.

Investiţiile sponsorilor se ridică la înălţimea sumelor amintite mai sus. Numai programul TOP III a permis Comitetului Internaţional Olimpic să primească 600 de milioane de dolari între 1993 şi 1996, cei zece parteneri mondiali formând elita acestui program (mai ales IBM, Kodak, Visa, Matsushita, Xerox şi Coca-Cola) plătind un bilet de intrare de 40 milioane de dolari pentru a deveni sponsorii principali ai lumii olimpice[77]. Investiţiile locale sunt mai modeste, dar la fel de relevante, legate mai mult de entuziasmul social şi de fenomenele de identitate pe care le suscită sportul. Limoges, de exemplu, având probleme din cauza echipei sale de baschet ca urmare a gravelor pierderi financiare, găseşte, în sfârşit, fără prea mare dificultate, sponsori capabili să salveze clubul: „Dacă baschetul îşi pierde echilibrul, spune unul dintre ei, tot oraşul este într-o situaţie critică, o lovitură puternică pentru moral.“[78] De aici şi această concluzia lui Jean-Pierre Karaquillo, fondatorul Centrului de drept şi economie al Universităţii din Limoges, care spune multe despre transformările vizibilităţii sportului: „Cel mai puternic

[73] John Sugden şi Alan Tomlinson vorbesc despre o „piaţă universală“, *FIFA and the Contest for World Football*, Polity Press, Cambridge, 1998, p. 98.

[74] „Le mariage de l'argent…“, art. cit.

[75] Vezi Bernard Poiseuil, *Canal +, l'aventure du sport: entretiens avec Bernard Poiseuil*, Éditoria, Paris, 1996, p. 274.

[76] „Le mariage de l'argent…“, art. cit.

[77] Éric Maitrot, *Sport et télé, les liaisons secrètes*, *op. cit.*, p. 284.

[78] „Ces villes que le ballon chavire“, *Le Nouvel Observateur*, 10–16 februarie 2000.

mijloc de comunicare este sportul. A contribui în beneficiul baschetului este o formă de sponsorizare publică. Cât costă? Ar trebui mai degrabă să ne punem întrebarea: ce profit aduce?“[79] Concluzie identică pentru echipa lioneză de fotbal, care şi-a mărit numărul titlurilor obţinute la începutul anilor 2000: „Olympique Lyonnais este un vector de vizibilitate de neînlocuit“[80], recunoaşte primarul oraşului în 2005.

De aici rezultă prestigiul real sau aparent investit în organizarea marilor spectacole internaţionale, extrema efervescenţă a oraşelor candidate, interminabila campanie al căror obiect sunt: „Treisprezece necunoscuţi sosesc astăzi la Paris [«evaluatorii» olimpici], iar vizita lui George Bush, a papei sau a unui charter cu vedete hollywoodiene nu ar suscita mai mult entuziasm.“[81] Alegerea definitivă ar reprezenta metamorfoza: oraşul transformat în „imaginea-lume“, cu un „impact economic“ care „stârneşte imaginaţia.“[82]

Mai trebuie să măsurăm inegalităţile provocate doar de imaginea televizată. Câteva sporturi privilegiate (mai puţin de zece) reprezintă singure 90% – 95% din plaja programelor sportive[83]. Deşi, printre cele cinci sporturi cu cea mai mare audienţă, se află unele asemenea Formulei 1, care sunt foarte puţin practicate[84]. De departe, fotbalul este cel mai avantajat. Cu ajutorul fotbalului, Canal + îşi asigură cea mai mare parte a succesului său[85]; cluburile de fotbal atrag majoritatea banilor investiţi: bugetul lor este „de şapte ori mai mare, la acelaşi nivel competiţional, faţă de cel al unui club de baschet şi de treizeci şi două de ori mai mare decât al unui club de volei“[86]. Inegalitate care divizează, de altfel, chiar şi cluburile de fotbal: numărul de meciuri difuzate pentru anumite echipe, după 27 de etape de

[79] *Ibidem*.

[80] Interviu cu Gérard Collomb, primar al oraşului Lyon, *Le Monde*, 23 februarie 2005.

[81] „Paris veut démontrer sa flamme olympique“, *Libération*, 8 martie 2005.

[82] „L'impact économique des JO fait rêver“, *Libération*, 11 martie 2005.

[83] Vezi Wladimir Andreff, „L'athlète et le marché“, în *Sport et télévison. Actes du colloque de Valence*, CRAC, Valence, 1992, p. 60.

[84] Vezi Jean-François Nys, „Une logique capitaliste“, *ibidem*, p. 65.

[85] Bernard Poiseuil, *Canal +, l'aventure du sport*, *op. cit.*, p. 274.

[86] „Le «sport-biz» s'engouffre dans la course au profit“, *Le Monde*, 8 februarie 2000.

campionat, în 1999–2000, poate merge de la 23 la 1.[87] Clubul cel mai „televizat", Marseille, este, în acelaşi timp, departe de primul loc din campionat[88]. Ceea ce exprimă din nou bizarul amestec al motivelor care determină televizarea, din care nu toate sunt exclusiv sportive. Acest lucru confirmă de asemenea afirmaţia preşedintelui TF1 din 1991: „Olympique Marseille este o vedetă TF1. Şi, ca toate vedetele TF1, merită un tratament deosebit."[89]

2. *„Show"-ul*

Este o imagine care focalizează întreaga atenţie: efectele anunţului, efectele show-ului.

Un fenomen particular a cărui importanţă creşte odată cu apariţia ecranelor şi difuzarea mondială: ceremoniile care însoţesc probele. În special „deschiderea" marilor întâlniri a fost transformată într-un show bine pus la punct: tablouri uriaşe, o îmbinare între sărbătoare şi simbol[90]. Sărbătoare, desigur, pentru a încânta privirea spectatorilor şi a telespectatorilor, accentuând efectul vizual, jocul maselor, al culorilor şi al mişcărilor. Majoritatea celor prezenţi care au fost chestionaţi, departe de vechiul discurs moralizator, îşi amintesc: „Era sărbătoare, nici mai mult, nici mai puţin."[91] În aceeaşi măsură simbol, pentru a exprima mai bine ceea ce poate pune în valoare ţara organizatoare: ocazie de a-şi glorifica istoria (cea a pionierilor, de exemplu, povestită la Olimpiada de la Los Angeles, din 1984, cea a aborigenilor povestită la Olimpiada de la Sidney, din 2000), ocazie de a-şi glorifica pământul de asemenea, teritoriul, geografia (cea a Cataloniei mediteraneene, de

[87] „Les équipes de D1 ne bénéficiént pas toutes de la même couverture télévisuelle", *Le Monde*, 9 martie 2000.

[88] După douăzeci şi şapte de etape de campionat, meciurile echipei din Marsilia au fost difuzate de douăzeci şi trei de ori, în timp ce clubul este, în acelaşi moment, pe locul treisprezece, cele ale echipei din Monaco, de cincisprezece, în timp ce clubul este, în acelaşi moment, pe locul întâi (*ibidem*).

[89] Éric Maitrot, *Sport et télé, les liaisons secrètes*, *op. cit.*, p. 329.

[90] Vezi, pentru o imagine de ansamblu, ceremoniile de deschidere a Jocurilor Olimpice, *1896–2004, d'Athènes à Athènes*, 2 vol. Paris, L'Équipe, Lausanne, Musée olympique, 2004.

[91] Interviu luat unui spectator, *Le Monde*, 29–30 august 2004.

exemplu, pusă în scenă de ceremoniile din Barcelona, 1992). Sărbătoarea are o rezonanţă mai mare şi devine, poate, mai importantă: trebuie să aibă un sens pentru cel mai cosmopolit public, sărbătoarea se vrea „simbol" mondial. De aici şi tendinţa ultimelor Olimpiade de a crea ritualuri cu vocaţie transnaţională: imagini idilice ale păcii, imagini idilice ale „întâlnirii", „depăşirea barierelor", iniţiate de coreeni, în 1988.

Multă credinţă desigur în această voinţă transnaţională, mult miraj de asemenea, chiar dacă acum apar şi primele gângăveli ale riturilor mondiale, gândite dincolo de naţiuni şi religii. De aici şi sentimentul de „magie", de fascinaţie întrucâtva binevoitoare pe care o pot crea, acest imaginar aproape futurist: un ritual unde toate naţiunile se pot împărtăşi.

Ceremonia organizată pentru Jocurile din Albertville, din 1992, este, în această privinţă, un exemplu canonic. Imensă paradă formală unde se impun inventivitatea şi jocul dinamic al siluetelor, profilurile neaşteptate concepute de prolificul coregraf Philippe Decouflé. Sunt exprimate câteva mari teme colective şi „federatoare": diferenţe şi diversitate, arta gestului, specificitatea fiecărui sport, el însuşi devenit „practică artistică", angajament nedefinit al performanţelor de a se elibera de gravitaţie. În mod cert, aici se desfăşoară, de asemenea, un imaginar al corpului contemporan, privilegiind sinueta şi lejeritatea, mişcările ameţitoare, ţâşnirea de supleţe şi mobilitate. Contrariul foarte vizibil al vechilor valori de forţă şi de robusteţe armonioasă. Altfel spus, ceremoniile ilustrează o simbolistică şi o voinţă.

Comentarea rezultatelor confirmă vigoarea sensibilităţilor naţionale şi a investiţiilor locale. Evaluările solicită continuu clasamentul naţiunilor, regresul sau avansarea acestora: „Sportul francez a mai pierdut un loc"[92], titrează *Le Monde* după Jocurile de la Atena din 2004, „poziţia Franţei în concertul olimpic se erodează lent, dar sigur"[93]. Urmează atenţionările asupra pregătirii olimpice, inevitabilele „puneri în discuţie", revizuirile necesare... Marele spectacol sportiv angajează, trebuie să recunoaştem, imaginea unei naţiuni. Ceea ce confirmă rolul ecranului: consum dezinvolt şi angajament solidar, spectacol al maselor dispersate, separate, şi manifestaţie colectivă.

[92] *Le Monde*, 31 august 2004.

[93] *Ibidem*.

Societatea noastră, care pierde astăzi o parte din elanurile sale comunitare, va găsi oare în sport ecoul palid al apartenenţelor? Imaginea este centrală.

3. Recompunerile jocului

Imaginea devine mai originală când, pentru a fi mai bine difuzată, influenţează dispozitivul material al practicilor: regulamente, spaţii, timp. Pentru a transforma tenisul într-un spectacol televizat, nu se impune o administrare mai bună a duratei partidelor? Se va evita, de exemplu, disputarea la nesfârşit a diferenţelor de două puncte într-un meci. De aici inventarea *tie-break*-ului în anii 1970, unde jocul contestat este prelungit până la limita fixată la zece puncte. Ceea ce transformă la urma urmelor strategia, calitatea, calculul. O soluţie identică s-a găsit şi în volei, adoptată de curând. La fel s-a procedat şi în atletism, unde plecările false succesive nu mai sunt tolerate de la Campionatul Mondial din 2002. Se vor adăuga pauzele datorate constrângerilor publicitare pentru a se mări plajele de difuzare: cele patru sferturi impuse fotbalului american sau timpii morţi impuşi în baschet. Fără îndoială: jocul este transformat de ecran.[94]

Stadioanele americane oferă cel mai bun exemplu în privinţa decorurilor orientate clar spre „marele spectacol de varietăţi“[95]. Imagini dinamice, actori coloraţi, gesturi sau dispozitive reamenajate pentru a seduce privirea, pentru a atrage curiozitatea tuturor, nu doar a amatorilor: „*Cheer leaders*, galerie masculină la origine, s-au transformat în nişte fete frumoase, voluptuoase şi zglobii; baletul complex al fanfarelor, *marching bands*, în trecut rezervate fotbalului universitar, s-a generalizat.“[96]

Munca interminabilă legată de programarea orelor şi minutelor de desfăşurare a probelor riscă să le dăuneze chiar atleţilor: programarea finalelor olimpice „fixate pentru a permite, în măsura posibilului, canalelor americane

[94] Vezi Philippe Viallon, „La télévision comme accélérateur du mouvement“, *Communication*, nr. 67, *Le Spectale du sport*, 1998.

[95] Claude-Jean Bertrand, „Sport médias aux États-Unis“, *Esprit*, vol. 55, nr. 4, *Le Nouvel Âge du sport*, aprilie 1987, p. 221.

[96] *Ibidem*.

şi europene să le difuzeze în *prime time*, la cel mai ridicat tarif publicitar, chiar dacă jocurile se desfăşoară la Seul sau Sidney“[97]. Ecranul şi-a impus rigorile, dacă nu chiar propriile legi.

4. Ecranul şi codul

Ecranul a inventat, de asemenea, codurile: un mod de a informa, un mod de a arăta.

Alternând vizionarea unei curse din două unghiuri diferite – marginea terenului şi imaginea „TV“ –, vom constata diferenţele care pot apărea între cele două spectacole, până la punctul de a deveni divergente. Universul maratonului privit de pe asfalt şi cel al maratonului privit pe un ecran nu sunt identice. A trece de la unul la altul provoacă o imagine stranie, cea a unei conversii obscure, incontrolabile, asemănătoare celei trăite de un spectator autohton care urcă la etaj pentru a lua telecomanda după ce au trecut alergătorii: o metamorfoză a privirii.

Observând de pe marginea trotuarului, asişti la o trecere şi la o succesiune, multiplicând imagini care se estompează, de la eleganţa primilor la încleştarea ultimilor distingi zei inaccesibili şi necunoscuţi care suferă. Observând dincolo de ecran, în schimb, nu rămâi niciodată în urmă, urmăreşti alergătorii, îndeosebi pe cei dintâi. Succesiunea este diferită dintr-o parte în alta: nu doar reînnoire a celor care urmează, ci o reînnoire a locurilor, defilare fără sfârşit a unei înaintări. Succesiunea devine progresie văzută pe ecran şi regresie văzută din stradă. Imaginea televizată se limitează la cei din fruntea cursei, întreţinând telespectatorul în proximitatea celui dintâi, subliniind declinul lent al celor conduşi şi tactica impetuoasă a celor care conduc. Ea şterge emoţia trecerii, a fugitivului, conştiinţa unui infinit care urmează. Ea anulează, de asemenea, straniul sentiment de fragilitate oferit de alergătorii care se aventurează într-un decor supradimensionat. Ea pierde în densitate pentru cel care priveşte bitumul şoselei; multiplică informaţiile pentru cel care priveşte la televizor.

[97] Wladimir Andreff, „La télévision et le sport“, art. cit., p. 183.

Cu atât mai mult cu cât ecranul şi logistica care îl înconjoară construiesc o altă dimensiune a cursei: creează o probă în probă. Un suspans accentuat de întrebările comentatorilor: speranţa celor din urmă este oare credibilă? Alergătorii de aici fug mai repede decât cei din altă parte? Mai repede decât cei de ieri? Timpul lor va fi mai bun? Fiecare cifră însufleţeşte comparaţiile şi curiozitatea. Fiecare anunţ reînnoieşte şi reconsolidează interesul. Aştepta-rea se focalizează foarte repede asupra recordului probei, fără încetare evocat în comentariu, stradă după stradă, intersecţie după intersecţie. Telespectatorul nu mai plonjează în mulţimea în mişcare, ci într-un infinit cortegiu de referinţe şi cifre. El ia parte la un joc nou codat de *inserts* care se succed cu rapiditate pe fondul imaginii.

Comentariul transpune în realităţi multiple: cea a curselor precedente sau a curselor concurente, cea a înfruntărilor mereu comparate. El evocă „legenda", spaţiul mitic al celor mai buni, aceşti eroi pe care ar trebui să îi reţină memoria sportivă, „cei mai buni dintre cei buni", din care alergătorul filmat acum de cameră ar putea, cu această ocazie, să facă parte. Comentariul în sine reprezintă miza transmisiunilor „bune". El introduce spaţiul şi timpul sportiv în natura lor constituantă: lumea mitului, cea a povestirii, cea care te face să crezi în istorii şi valori. El introduce în imaginar, cum face în mod obişnuit jurnalul sportiv, adăugând o perspectivă pe care presa nu o are: cea a prezentului imediat. Astfel, imperceptibil, ecranele noastre creează jocuri noi. Ele cresc emoţia şi provocările, multiplicând comparaţiile şi cifrele.

De asemenea, ecranele ne pun în faţa unei intense complexităţi tehnice: timpul aleargă pe ecran, referinţele numerice se acumulează, imaginea se dublează pentru a crea ubicuitate, imaginea se încetineşte pentru a oferi detalii, imaginea se repetă pentru a sublinia mai bine momentele. De aici existenţa unei noi competenţe televizuale, a unui nou mod de a privi sportul şi, în definitiv, a unei noi maniere de apreciere. Iar relatarea are la bază cifrele: în baschet, *computerul* indică numărul de coşuri reuşite de jucători în cursul partidei, în cursul altor partide, numărul de greşeli, cel al aruncărilor libere; în tenis, *computerul* indică clasamentul jucătorului, rezultatele sale în timpul turneului, viteza mingii la serviciu, numărul de aşi, al greşelilor directe sau

al primelor servicii realizate; în fotbal, indică numărul de cornere, cel al loviturilor libere şi al autorilor, cel al „cartonaşelor", timpul trecut şi timpul rămas. Ecranul nu dă posibilitatea să vezi mai bine, el creează o nouă manieră de a vedea. El plonjează telespectatorul direct în mit, o istorie construită dincolo de joc, făcută pentru cel care priveşte, excitantă, seducătoare, la care spectatorul însuşi este cu bunăvoinţă invitat. Un mit din copilărie, bineînţeles. Dar este în continuare derizoriu acest mit, chiar dacă suportul său nu este foarte diferit de cel al jocurilor video?

Acestea ar fi motivele pentru care marile probe sportive nu se mai pot lipsi de prezenţa unui ecran gigantic care serveşte spectatorilor aflaţi pe piste sau pe stadioane să vadă altfel?

5. Partea întunecată

Totuşi, imaginea are latura sa întunecată, exprimând, în acelaşi timp, latura întunecată a sportului. Episod copleşitor şi simbolic, Bruxelles, 29 mai 1985, pe stadionul Heysel, finala Cupei Europene de Fotbal între echipele Liverpool şi Juventus Torino: „suporterii" lui Liverpool îi agresează în tribune, înainte de meci, pe suporterii echipei din Torino. Urmează o puternică mişcare de mase întreruptă brutal prin gaze lacrimogene, apoi oameni căzuţi şi călcaţi în picioare. Bilanţul este consternant: 38 de morţi, 454 de răniţi. La fel de consternantă a fost şi decizia luată de responsabili ca meciul să fie jucat. Partida se desfăşoară, imaginile sunt transmise, în timp ce la câţiva metri răniţii agonizează. „Plângem pentru că este de plâns"[98]: *L'Équipe* din 30 mai nu poate spune mai mult. Ecranul a triumfat ignorând oroarea.

Partea întunecată este constituită din aceste transgresiuni: derapaje provocate de întâlniri şi emoţii, în timp ce spectacolul şi necesităţile sale tind să le disimuleze. Acestea sunt cunoscute; sunt vechi: violenţe, dopaj, corupţie financiară însoţesc sportul încă de la început. „Abuzurile" nu mai contează pentru istoria sportului, de la violenţele spectatorilor din timpul primelor Tururi ale Franţei pentru a-i întârzia pe anumiţi ciclişti[99], la accidente cauzate

[98] Jacques Thibert, „La horde de la mort", *L'Équipe*, 30 mai 1985.
[99] Vezi Pierre Chany, *La fabuleuse Histoire du Tour de France*, *op. cit.*

voluntar în meciurile de la sfârşitul secolului al XIX-lea pentru a răni grav anumiţi jucători[100] sau la cocaina consumată de timpuriu de boxeuri pentru a-şi mări rezistenţa la durere[101]. În acest univers sportiv, există riscul unei opacităţi curente. Astăzi a crescut mai mult: zonele întunecate s-au extins, au devenit mai lucrate, mai organizate, direct proporţional cu amploarea spectacolului şi cu diversitatea mizelor: membrii societăţii sportive şi publicul său tind, deodată, să protejeze aceste zone de umbră pentru a ocroti mai bine mitul perfecţiunii sportului, ba chiar să-l întărească. Abaterile cresc direct proporţional cu notorietatea sportului, aşa cum se înmulţesc eforturile de a le masca pentru a salva pretinsa puritate a sportului.

Contradicţia se instalează în centrul sistemului, mai accentuată ca niciodată de ascensiunea spectacolului, de multitudinea tensiunilor şi a mizelor: pentru a răspunde aşteptărilor, lumea sportivă trebuie să meargă la extreme, imaginea sportivă, pentru a fi incitantă, trebuie să se debaraseze de „excese". Corpul sportivului trebuie pregătit cu orice risc fizic, la limita violenţei, a accidentării. Actorii trebuie retribuiţi cu orice risc financiar, la limita înşelăciunii, a abuzului. În timp ce sportul, pentru a fi convingător, trebuie să promoveze o „curăţenie", cea a egalităţii de şanse, cea a sănătăţii. Pentru a deveni adepţii lui, sportul trebuie să ne facă să ne imaginăm o lume împărţială şi controlată.

Cele trei abateri – violenţa, corupţia, dopajul – revin astăzi pentru a ne aminti în ce mod dreptul şi puterea publică sunt implicate dincolo de societatea sportivă.[102]

Exemplul tragic al lui Heysel[103] ilustrează foarte bine latura violenţei actuale, cum ar fi cea de la Marseille sau din Lens în timpul meciurilor de la Cupa Mondială, din iunie 1998, când mai multe străzi au fost tulburate de *hooligans* pe care un ministru englez îi califică drept „brute alcoolice şi descreierate"[104]. Violenţă redusă, fără îndoială, dar complexă, spectaculară,

[100] Vezi Henri Garcia, *La fabuleuse Histoire du rugby*, ODIL, Paris, 1974.

[101] Vezi Jean-Pierre de Mondenard, *Drogue et dopages*, Chiron, Paris, 1987, p. 67.

[102] Vezi Isabelle Queval, *S'accomplir ou se dépasser*, *op. cit.* sau numărul special din *Le Monde*, consacrat celor „21 de întrebări pentru secolul XXI", Michel Dalloni, „Plus haut, plus vite, plus fort? Les sportifs ivres de recors et d'argent", decembrie 1999.

[103] Vezi mai sus, p. 426.

[104] *Le Monde*, 16 iunie 1998.

ea este întreţinută de un naţionalism exacerbat, dar şi de alcool, consumat în accese festive inopinate; violenţă a celor excluşi pentru alţii, care traversează cel mai brutal contradicţia între nevoile solicitate în permanenţă de o societate a abundenţei şi imposibilitatea la fel de permanentă pentru unii de a accede aici[105]. Această violenţă arată în definitiv vulnerabilitatea posibilă a sportului, expus unor excese favorizate de propriul succes.

Anchetele asupra meciurilor trucate, asupra contabilităţii falsificate, asupra „cumpărării" voturilor în instanţele internaţionale de sport ilustrează cealaltă abatere, cea a corupţiei financiare. De aici şi aceste suspiciuni repetate: angajarea în diverse procese, înmulţirea acuzelor, arhive care ard la Nagano după Jocurile din 1996 pentru a scăpa de verificări[106], sesiunea Comitetului Internaţional Olimpic din 17 şi 18 martie 1999[107], excluzând câţiva dintre membrii săi pentru acte de corupţie pasivă. Schimbarea mizelor ajută pur şi simplu la o profesionalizare a abaterilor: nouăsprezece percheziţii desfăşurate în februarie 2005 în „cinci mari cluburi de fotbal din Franţa, posturi de televiziune, ligă, federaţie sportivă şi anumite societăţi de marketing"[108] asupra posibilelor fraude financiare sunt în primul rând un semn clar, cel al creşterii sumelor puse în joc care măreşte riscul delapidărilor şi abuzurilor. Natura acestor cheltuieli este de asemenea vizată: „Transferul jucătorilor, de exemplu, ar favoriza operaţii financiare frauduloase datorită caracterului imaterial al preţului jucătorului."[109]

Dopajul se impune ca disfuncţie majoră în anii 1980–1990: faptele sportivului de a recurge la produse în general noi, hormoni de sinteză, anabolizante, excitante nervoase, sunt tot atâtea noi riscuri de boli pe termen lung – cancer, afecţiuni cardio-pulmonare, dezechilibre hormonale, care

[105] Vezi Patrick Mignon, „Le hooliganisme: problème social et panique morale", *La passion du football*, Odile Jacob, Paris, 1998, p. 141.

[106] *Libération*, 17 ianuarie 1999.

[107] *Le Monde*, 19 martie 1999. Mai mulţi membri ai CIO ar fi beneficiat de câştiguri în urma votului care desemna Salt Lake City cu o majoritate covârşitoare la sesiunea 104 din 16 iunie 1995 care a avut loc la Budapesta (vezi *Sunday Morning Herald*, 8 noiembrie 1998).

[108] „Foot Opération mains propres", *Le Point*, 24 februarie 2005.

[109] *Ibidem*.

afectează o populaţie unde se amestecă campioni debutanţi şi campioni consacraţi. Acest fapt reprezintă nimic mai mult decât unul dintre cele mai îngrijorătoare aspecte ale practicii, nu pentru că dezvăluie înşelăciuni şi aduce atingere egalităţii între concurenţi, ci pentru că aduce atingere integrităţii corpului, profilând boala acolo unde ar trebui să triumfe sănătatea. Aspect îngrijorător şi pentru că perpetuează această certitudine banalizată în cultura noastră, a unui corp considerat modelabil pentru totdeauna, susceptibil de îmbunătăţiri mereu mai diversificate, promise de medicină sau de chimie. Câteva titluri ale revistelor ştiinţifice subliniază evoluţia recentă a acestei certitudini: corpul e asimilat fie unei „maşini încontinuu ameliorate“[110], în *Science et vie* din 1968, care asociază cu „sclipire nervoasă“ şi „reacţii chimice“, fie unui „dispozitiv codat“, în *Sciences et avenir* din 2002, vizând „un atlet genetic modificat“[111], unde fibrele noi ar putea fi „fabricate“ după dorinţa programatorului. Imaginea urmează cultura timpului, schimbă modelul, confirmă tema metamorfozelor „imaginabile“, chiar dacă, în prezent, multe dintre ele sunt irealizabile.

Rămâne riscul cunoscut al practicilor de dopaj, piaţa nouă pe care o generează, contestarea „vedetelor sportive“[112] pe care o relevă. Rămâne provocarea cu care ele se confruntă.

Dacă spectacolul, altfel spus, s-a instalat lent în universul sportiv, el a triumfat aici în mod incontestabil, amestecând un subtil procentaj de fascinaţie pentru performanţă, investiţie identitară, inventare a pieţei. Creşterea exponenţială a sportului, vizibilitatea sa în toate direcţiile, omniprezenţa sa mediatică nu ar putea să nu suscite, în schimb, această tendinţă pentru delict. Nici o surpriză în această privinţă: pasiunea este aici în mod necesar cea a excesului, după cum singurul răspuns posibil este cel al legii. Un răspuns care îşi trage toată forţa din organismele statului, mai mult decât din instanţa sportivă în sine.

[110] *Science et vie*, noiembrie 1968.
[111] *Science et avenir*, august 2002.
[112] „Dopage, l'Amérique s'en va-t-en guerre“, *L'Express*, 14 martie 2005.

2. Ecrane
Corpul în cinematografie

Antoine de Baecque

Încercând să definească o „punere în scenă“ proprie celei de-a şaptea arte, Éric Rohmer, redactor-şef la *Cahiers du cinéma*, vorbeşte despre „ceea ce va rămâne din cinematografie“ şi avansează următoarea ipoteză: „Materia proprie filmului este înregistrarea unei construcţii spaţiale şi a unor expresii corporale.“[1] A înregistra, cu o cameră de filmat, corpuri în relaţie într-un spaţiu, iată definiţia acestei organizaţii formale numite cinematograf. Şi iată o cale pentru o istorie a corpului modelat pentru a apărea pe ecran: să urmărim principalele evoluţii ale corpului pus în scenă în secolul XX, această textură ţesută din îmbinarea continuă a diferitelor corpuri de către cinematograf. Această punere în scenă oferă un nou orizont imaginar, plăsmuit din fantasme, identificări, pedagogie, temeri, adeziuni la reprezentările corpului şi la mutaţiile lor succesive. Nu putem înţelege principalele reprezentări ale corpului în acest secol decât descoperindu-le sursa sau releul, originea şi vulgarizarea, pe ecranul spectacolului de masă. În definitiv, nu este vorba decât de a personifica încă o dată unul dintre obiectele definitorii ale istoriei culturale contemporane: reconfigurarea cinematografului şi modelarea aparenţelor sale în contextul ideilor succesive despre corp, vehiculate în secolul XX, înţelegând astfel unul din fenomenele majore ale istoriei reprezentărilor[2].

[1] *Cahiers du cinéma*, nr. 86, august 1958.
[2] Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma*, PUF, Paris, 1998; şi, de asemenea, numărul special *Le corps exposé* al revistei *Vertigo*, coordonat de Antoine de Baecque şi Christian-Marc Bosséno, nr. 15, iulie 1996.

I. Monstrul şi burlescul: Corpul spectacol în Belle Époque

Caracteristica cinematografului este de a înregistra corpuri şi de a povesti cu ajutorul lor, ceea ce le transformă în corpuri bolnave, monstruoase şi, uneori în acelaşi timp, nespus de senzuale şi seducătoare. Înregistrarea brută, ca punerea în ficţiune, trece prin această boală şi prin această frumuseţe, luând forma desfigurării terifiante sau a refigurării ideale. Frankenstein, dintr-o anumită perspectivă, este pentru ficţiunea cinematografică ceea ce *L'Arroseur arrosé* este în viziunea fraţilor Lumière: accidentul corporal care face istoria să se nască[3]. Comedianţii au înţeles acest lucru foarte devreme, chiar înaintea marilor companii de producţie ale cinematografului mut: mulţimea de gură-casă vine pentru a vedea un corp pe ecran, dacă este posibil, straniu, îngrozitor, impresionant, magnific, pervers, în extaz. Este o relaţie în acelaşi timp imediată şi obligatorie: corpul expus în cinematograf este primul semn al credinţei în spectacol, aşadar locul unde spectacularul îmbracă o manieră privilegiată.

Întâlnim la începuturile cinematografului numeroase mărturii ale acestei puneri în formă a corpurilor. Pentru a atrage publicul, acestuia îi erau prezentate corpuri excepţionale; filme cu monştri, mari criminali şi victimele lor, ravagiile alcoolismului, dar şi filme pornografice, reprezentări ale sportivilor culturişti – toate aceste organisme de excepţie ocupând esenţialul producţiilor franceze, americane sau italiene ale cinematografului primitiv[4]. Acest fenomen înlocuieşte marile spectacole corporale din Belle Époque, moment în care expoziţiile de monştri umani atrăgeau un public foarte numeros,

[3] Radu Florescu, *In Search of Frankenstein*, Graphic Society, Boston, 1975; Muriel Spark, *Mary Shelley*, New York, E.P. Dutton, 1987; Anne K. Mellor, *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, Routledge, New York, 1988.

[4] Paul Adrien, *Le Cirque au cinéma; le cinéma au cirque*, Édition Science illustrée, Paris, 1984; Jacques Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma des origines*, Champ Vallon, Seyssel, 1985; Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé. Le sur-homme dans le cinéma muet, 1913–1926*, Yellow Now, Liège, 1992; Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture in Fin-de-Siècle France*, Viking, New York, 1990; Linda Williams (coord.), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham, 2004.

iar cabinetele de igienă publică, prezentând reproduceri ale corpurilor bolnave şi cadavre, erau vizitate de familii şi categorii întregi. Cultura cinematografică de masă se impune la Paris, la sfârşitul secolului al XIX-lea, într-o societate urbană avidă de spectacolul corpului, de experienţe vizuale „realiste". Două locuri principale de distracţie vor ilustra acest fenomen popular, încarnând cinematograful înainte de cinematograf: muzeul Grévin, inaugurat în 1882, şi morga. În cazul primului, lumea vine în număr mare să vadă tablouri de ceară, corpuri numeroase, sculptate, grimate, îmbrăcate, instalate şi vizibile „ca în realitate", povestind istorii, compunând scheciuri şi recompunând scene istorice. Mulţimea frecventează morga, unde cadavrele servesc pentru a reconstitui şi a expune „afacerile" criminalilor celebri. Astfel, în aprilie 1886, 150 000 de persoane defilează în faţa corpului unei tinere fete, „copil al străzii Vert-Bois", îmbrăcată şi legată de un scaun de catifea roşie, expunere a unui cadavru care îşi povesteşte istoria, devenită celebră, ca un fapt divers materializat[5].

Cinematograful se înscrie în această continuitate a culturii spectaculare a corpurilor din Belle Époque. De exemplu, la început, aproape toate personajele burleşti sunt acrobaţi, şi cea mai mare parte a primelor săli de cinematograf din Paris au fost instalate chiar în incinta acestor spectacole ale corpului excepţional, în teatre de *caf'conc'* (café-concert) renovate, în muzee ale figurilor de ceară, câteodată în bordeluri sau în gimnazii. Dorinţa vertiginoasă de a contempla corpuri excepţionale va ocupa privirile în Belle Époque. Fără îndoială, fenomenul se datorează faptului că spectatorii au sentimentul vag că aceste corpuri, fie că sunt monstruoase, talentate ori în afara normelor, vor dispărea sub efectul progresului ştiinţei, al modernizări societăţii şi că ele incarnează stări şi pulsiuni din alte timpuri de care publicul rămâne ataşat, deşi societatea crede în ştiinţă. Acesta este, într-o oarecare măsură, rolul istoric încredinţat cinematografului: de a transpune pe ecran corpurile de excepţie din circ, teatru, bâlciuri, de a le reconstitui, de a le menţine

[5] Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*, University of California Press, Berkeley, 1998. Şi, de asemenea, lucrarea coordonată de Leo Charney şi Vanessa Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley, 1996.

imaginea pentru a rămâne în continuare vizibile, chiar dacă spectacolele vii dispar[6]. Aşadar, cinematograful mut este în esenţă o artă fantomatică: corpuri care au dispărut, care vor dispărea în curând, sunt însă vizibile în continuare pe ecran. Această legătură între imagine şi spectru a fost stabilită încă din primele proiecţii cinematografice. Cinematograful înregistra viaţa corpurilor care vor muri cu siguranţă într-o zi sau alta: astfel, devenea un imens zăcământ de fantome. Senzaţia este percepută de primii spectatori într-un mod spiritual şi mistic. Iată o tehnică simplă, dar teribil de eficace, de mumificare şi reînviere a corpurilor. În plus, negrul şi albul imaginii, viteza de succesiune a imaginilor, tăcerea au jucat un rol determinant în această viziune. Corpurile prezentului devin imediat, prin imagine, corpuri ale trecutului. În alb şi negru, mergând într-un ritm ireal, traversând lumea în tăcere, aceste corpuri aparţin unui alt univers[7]. Proiecţia publică a fost, de asemenea, foarte repede pusă în relaţie cu viaţa fantomelor: negrul din sală, fasciculele de lumină care străpung obscuritatea, ritualul spectacolului, toate aceste elemente reconstituie condiţiile unei şedinţe de spiritism unde ecranul sălii se conecta dintr-odată la starea mentală a fiecărui spectator, ca o stare de reverie permanentă unde erau proiectate corpurile.

Corpurile în cinematograf s-au născut în Franţa, fecundate de privirea maselor şi a spectatorilor plini de viaţă din Belle Époque, dar au fost fabricate în serie în America, la început pe Coasta de Est (în acest sens, unul din marile mituri corporale ale cinematografului se formează începând cu 1910: prima serie din *Frankenstein*[8] lansată de compania Edison, urmată de altele în 1915 şi în 1920), apoi la Hollywood, când, de exemplu, Tod Browning aclimatizează cu un succes absolut considerabil creatura totuşi tipic europeană a vampirului, deja ilustrată de *Nosferatu* de Murnau sau *Vampire*

[6] David J. Skal, *The Monster Show. A Cultural History of Horror*, W.W. Norton, New York, 1993.

[7] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1995.

[8] Steven Earl Forry, *Hideous Progenies: Dramatizations of Frankenstein from the 19th Century to the Present*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1990; Gregory William Mank, *„It's alive!" The Classic Cinema Saga of Frankenstein*, Barnes, New York, 1981.

de Dreyer. *Dracula* lui Browning, în 1931, este în acelaşi timp un film fascinant – mai ales prologul[9] – şi cel mai bun exemplu al acestei mari „formatări" a corpurilor pe care o va practica masiv Hollywood-ul începând cu 1930: fabricarea în serie a corpurilor, fie că vedetele sunt monştri sau femei frumoase. Creaturile, sub toate formele lor, de la cele mai respingătoare la cele mai apetisante, sunt de atunci ca domesticite: ele învaţă regulile de *savoir-vivre* hollywoodian (să nu priveşti în cameră, să fii destul de terifiant, dar nu prea mult pentru unii, suficient de atrăgătoare, dar fără a jigni puternicele ligi virtuoase, să filmezi repede şi bine, să treci prin mâinile machiorilor, ale garderobierilor şi ale operatorilor-şefi de studio, să respecţi codurile povestirii) şi câştigă gloria şi celebritatea. Corpul pe care spectatorii vin să îl vadă pe ecran şi-a descoperit regulile şi vedetele sale, în curând şi clasicii săi.

Acesta este ultimul ecou al spectacolelor corpului din Belle Époque, într-un cinematograf care, prin regulile şi codurile sale, încearcă să împrospăteze ecranul înlocuind „adevărul" corpului prin machiaj, mormăielile prin dialoguri, expunerea prin naraţiune. Hollywood-ul îşi hrăneşte corpurile artificial. Această trecere (de la corpul spectacol din Belle Époque la artificialitatea hollywoodiană) este extrem de bine ilustrată de filmele lui Tod Browning, care se găsesc chiar în această fractură din istoria reprezentărilor corpului[10]: Browning supralicitează frecvent artificiul, dar urmărind o etică autentic realistă. El filmează astfel cu trupa sa monştri „adevăraţi". În acelaşi moment, Lon Chaney, actorul său fetiş, devine o vedetă internaţională, extrem de

[9] David J. Skal, *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Screen*, W.W. Norton, New York, 1996; David J. Skal şi Nina Auerbach, *Dracula: A Norton Critical Edition*, W.W. Norton, New York, 1991; Christopher Frayling, *Vampyres*, Faber and Faber, Londra, 1991; Clive Leatherdale, *Dracula. The Novel and the Legend*, Desert Island Book, Londra, 1993; Calvin Thomas Beck, *Heroes of the Horrors*, Mc Millan, Londra, 1975.

[10] David J. Skal şi Ellias Savada, *Dark Carnival. The Secret World of Tod Browning*, Doubleday, New York, 1995; Robert Bogdan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, The University of Chicago Press, Chicago, 1988; Paul M. Jensen, *The Men who Made the Monsters*, Twayne Publishers, New York, 1996; Richard Ofshe şi Ethan Watters, *Making Monsters*, Scribner's Sons, New York; Adrian Werner, *Freaks. Cinema of the Bizarre*, Lorrimer, Londra, 1976; Nathalie Bilger, *Anomie vampirique, anémie sociale*, L'Harmattan, Paris, 1999; Christian Oddos, *Le Cinéma fantastique*, Guy Authier, Paris, 1997.

populară. Or, este vorba de un actor virtuoz, dar şi de un om a cărui carnaţie este degenerată. Este singura dată când un monstru primeşte întru totul statutul de vedetă: astfel, el este singurul care a combinat spectacolul din Belle Époque şi artificialitatea hollywoodiană.

Alt mare registru corporal născut odată cu cinematograful este burlescul[11]. El şi-a găsit în Franţa scena, deşi a fost reluat şi dezvoltat mai apoi de cinematograful american. Aici corpul acţionează prin tresăriri, este acţionat, mai degrabă, de tresăririle acţiunii. Burlescul introduce una din marile tradiţii corporale ale cinematografului, pentru că genul nu funcţionează de-a lungul linearităţii istoriei, ci datorită unei naraţiuni a corpurilor prin salturi succesive, dezordonată, unde confruntarea se naşte din fragmente. Această eterogenitate trimite, de asemenea, la o polifonie a genurilor convocate de punerea în scenă (acrobaţie, mimă, teatru, dans, desen) şi la un ritm al spectacolului unde întreruperea, pauza, interludiile, căderea fac parte explicit din joc şi din plăcere. Astfel, eroii burleşti fac foarte corporal experienţa unei „elasticităţi narative": corpul personajelor trece prin toate momentele posibile ale unei idei. Este vorba de un principiu fondator al acestor serii: acumularea de situaţii născute dintr-o funcţie predefinită. Calino, una din figurile cele mai populare ale genului burlesc primitiv împreună cu Onésime, cele două serii fiind realizate de Jean Durand, este astfel, pe rând, avocat, toreador, pompier, cowboy, poligam, arhitect, îmblânzitor, gardian la închisoare. El este plasat, fragmentar, în toate stările corporale posibile ale aceleaşi situaţii. În timp ce Calino „îşi încruntă înfăţişarea", de exemplu, clovnul-cascador Clément Migé, insensibil, îşi oferă mai întâi chipul în gros plan, înainte de a-l arăta fiecărui trecător: aceştia sunt invitaţi să-l lovească, apoi începe un maraşal-Ferrant, cu lovituri de ciocan, apoi un muncitor la terasamente, un nivelator, în sfârşit un enorm boxeur care se epuizează lovindu-l în faţă pe erou[12]. Acest sfârşit este cvasi-invariabil în serialele comice care urmăresc o logică

[11] Jean-Pierre Coursodon, *Keaton et Cie: les burlesques américains du „muet"*, Seghers, Paris, 1964; Petr Kral, *Le Burlesque, ou Morale de la tarte à la crème*, Stock, Paris, 1984; Petr Kral, *Les Burlesques, ou Parade des somnambules*, Stock, Paris, 1986; *Art press*, nr. 24, număr special *Le Burlesque, une aventure moderne*, octombrie 2003; Blair Miller, *American Silent Film Comedies*, McFarland, Londra, 1995.

[12] Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*, Éd. de l'AFRHC, Paris, 2004.

a dezintegrării, de implozie a efectelor de acumulare a fragmentelor corporale: mobila sparge decorul, corpurile sunt epuizate şi leşină, distrugerea finală pândeşte râsul burlesc. În acest comic distructiv, destabilizator, eroul locuieşte un corp-catastrofă[13].

În acest sens, trecerea la ecran este un fel de punere la încercare a unui corp-catastrofă preexistând cinematografului. Pe scena acelor Folies, Variétés şi café-concerts, burlescul din cinematograf a învăţat în prealabil acrobaţiile non-sensului, ale căzăturilor comice, echilibrul grotesc, iar trecerea la ecran pare să le ofere posibilitatea de a testa această putere devastatoare asupra lumii reale şi asupra marelui public al culturii de masă. Nu pe scenă, ci în stradă, nu pentru câteva sute de spectatori, ci pentru sute de mii. Burlescul a făcut să râdă numeroşi spectatori pentru că a ştiut să ia punctual corpul personajelor sale, cu un absolut efect de sinceritate corporală: camera înregistrează salturile înainte şi înapoi ale corpurilor împotriva realităţii vieţii.

Analizând aceste două „cupluri" exemplare, Tod Browning/Lon Chaney şi Jean Durand/Onésime, se pare că cinematograful s-a dezvoltat în mare parte în jurul relaţiei care leagă regizorul de corpul expus. Mai mult, noţiunea de regizor nu putea fi disociată de expunerea propriului corp, tradiţia burlescă ilustrând acest punct de vedere într-o manieră strălucitoare: Max Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd incarnează responsabilitatea şi punerea în pericol a propriului corp de către cineast, acest corp devenit singurul şi unicul instrument al spectacolului. Locul operei a devenit chiar corpul artistului.

II. Glamour sau fabricarea corpului seducător

Cinematograful, ca loc de elită al corpului, a fost în continuare destul de sistematic normalizat de modul de organizare a studiourilor hollywoodiene,

[13] Philippe-Alain Michaud şi Isabelle Ribadeau Dumas (coord.), *L'Horreur comique. Esthétique du Slapstick*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 2004; Ed Sikov, *Laughing Hysterically. American Screen Comedy*, Columbia University Press, New York, 1994; Ted Sennett, *Lunatics and Lovers. The Years of the Screwball Movie Comedy*, Arlington House, New York, 1973.

care reprezintă vârsta clasică a cinematografului american, şi de realismul corectat de artificiu care dă forma caracteristică „vârstei de aur" a cinematografului francez. Fenomenul ar putea fi comparat cu o transformare generală a corpurilor cinematografului. Închiderea în studio este prima condiţie a remodelării corpurilor după canoanele unei frumuseţi mai standardizate, ale unei estetizări a aparenţelor la care tehnicile cinematografice concurează cu toate efectele lor (ecleraje, decoruri, în curând jocuri de culori), ale unui control al afectelor şi atitudinilor care construiesc coduri de cenzură vigilente şi pudibonde pe ambele coaste ale Atlanticului. Cinematograful „grand public" concentrează astfel cea mai mare parte a mijloacelor sale corporale pentru fabricarea unui glamour standard, nou orizont de vis senzual internaţional[14].

Icoană şi fetiş ale acestui glamour, iată femeia fatală, aşa cum este sculptată de Hollywood, incitând prin frumuseţea sa, prin dorinţa de viaţă şi moarte pe care o inspiră, oamenii spre divinitate, dar, mai mult încă, spre rău şi nenorocire. Corpul său nu este îngreunat sub nici un motiv: el pluteşte în aura singurei sale aparenţe. De la originile sale, cinematograful găzduieşte această icoană senzuală şi-i face o casetă incandescentă acestei femei care oscilează între inocenţă şi scandal. Un om cu barbă atinge uşor chipul palid al vedetei, prima din istoria cinematografului. Publicul este străbătut de un fior: sărutul, pe ecran, imens, atinge buzele femeii de barba şi mustaţa bărbatului. În 1896, la New York, publicul ia parte la spectacolul primului sărut cinematografic. Jones C. Rice a sărutat-o pe May Erwin, interpreţi pe dată celebri din *The Widow Jones*. Cinematograful datorează această descoperire inegalabilă – sărutul în gros plan – a unui savant cunoscut, cu reputaţie mondială, care nu se sfia să expună scene provocatoare şi femei dezbrăcate: Thomas Edison. De la început, această femeie exprimă în mod radical, pentru numeroşi spectatori, un atribut esenţial: este personificarea însăşi a dorinţei lor intense de cinematograf. „Zdruncinând toropeala spectatorilor

[14] Gerald Gardner, *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office*, 1934–1968, New York, Dodd, Mead, 1987; Camille Paglia, *Sexual Personae. Art, Glamour and Decadence in Hollywood*, Yale University Press, New Haven, 1990; Jean-Luc Douin, *Les écrans du désir*, Éd. du Chêne, Paris, 2000; Ethan Mordden, *Broadway Babies. The People Who Made the American Musical*, Oxford University Press, New York, 1983.

izolaţi încă într-o evidentă solitudine, femeile de pe ecran, idoli care inspiră adoraţie, îi pregătesc pentru dragoste. Femeile din cinematograf, sau cel puţin unele dintre ele, reprezintă visul erotic, premoniţia, debutul unei legături indisolubile", scrie Ado Kyrou, maestru al suprarealismului critic, acordând în mod explicit apariţiei personajelor feminine puterea de a încarna fetişurile societăţii moderne. Idoli, ele sunt de la început, iar cinematograful ilustrează această nevoie vitală de fetişuri din Belle Époque. Un „curent magnetic" ar lega, parcă, „femeia de pe ecran" şi „spectatorul", căci „în mod clar, ceea ce este mai specific în mijloacele cinematografice este puterea de a concretiza misterul iubirii"[15], scrie André Breton la mijlocul anilor 1920.

Vampa din filme[16], cea care încarnează acest magnetism erotic, are totuşi o dată de naştere: ea apare în 1915 sub trăsăturile lui Theda Bara, într-un film american de Frank Powell, *A Fool there was*. Este vorba de primul star creat întru totul de şi pentru cinematografie. Până atunci, filmele urmau în special procedeele pentru a face o vedetă, inaugurate pe scena teatrului, a vodevilului, în café-concert sau circ. Theda Bara, dimpotrivă, este inventată de primul său film: actriţă de mâna a treia, Theodosiei Goodman i se atribuie un nume nou şi o identitate inedită, cuvântul *vampă* fiind folosit pentru prima dată în campania publicitară a filmului pentru a desemna o femeie de pe ecran. Ideea pleacă de la titlul filmului, *A Fool there was*, primul vers al piesei de teatru a lui Rudyard Kipling adaptată pentru această ocazie, *The Vampires*. Filmul fixează pentru totdeauna trăsăturile vampei: privire fascinantă, paloare, joc artificial, haine de lux, senzualitate orientală, exhibiţionismul ţinutei şi ceremonii magnifice, perle şi bijuterii din abundenţă, cultul iubirii, destin fatal al victimelor acestei iubiri.

În anii următori, vampa va reprezenta obsesia cinematografului american, personajul fiind reluat de Olga Petrova în *The Vampire* (1915), Louise

[15] Citat de Jean-Marie Lo Duca, *Cahiers du cinéma*, Noël 1953; Ado Kyrou, *Amours, érotisme et cinéma*, Éric Losfeld, Paris, 1966; Jean-Marie Lo Duca, *L'Érotisme au cinéma*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1957; Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme au cinéma*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965; Alain Bergala, Jacques Déniel şi Patrick Leboutte, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, Dunkerque, Studio 43, 1994.

[16] Pierre Billard, *Vamps*, Éd. de l'Art du siècle, Paris, 1958.

Glaum în *Idolators* (1917) şi *Sex* (1920), Alla Nazimova în *Eye for Eye* (1918), apoi *The Red Lantern* (1919) sau *Camille* (1921), Virginia Pearson în *The Kiss of a Vampire* (1916) şi în plus sublima Pola Negri în *Madame DuBarry* (1919) şi *Sumurun* (1920). Theda Bara însăşi a urmat pentru un timp cariera de femeie fatală şi a turnat succesiv, între 1915 şi 1918, *Carmen*, *Romeo şi Julieta*, *Cleopatra*, *Salome*. Magia vampei îşi propune să şteargă trecutul şi amintirile care îi cheamă pe bărbaţi în luptă. Doar o femeie perfect fatală putea să se măsoare cu ororile Primului Război Mondial. Vampele, invenţia unei Americi care rămâne departe de teatrul de operaţiuni, invadează aşadar imaginarul spectatorilor din lumea întreagă. O singură ţară cunoaşte un fenomen comparabil, Italia divelor[17]. Între 1913, când apare acest personaj încarnat de Lyda Borelli, şi 1921, când Leda Gys îi oferă pentru ultima dată corpul său, gesturile sale şi o incomparabilă manieră de a traduce seducător destinul său tragic, asupra cinematografului italian domneşte superba Francesca Bertini, ale cărei poveşti amoroase sunt subiectul favorit al cronicilor. Diva este mai sofisticată, mai ameţitoare, mai artistă, mai literară, mai melodramatică decât sora sa de dincolo de Atlantic. Cu ochi negri, buze tremurânde, corp senzual, Francesca Bertini are primul rol printre aceste fantome ale seducţiei apărute pe ecranul imaculat al sălilor obscure, din Argentina în Canada şi din Europa în Japonia.

America vede pericolul. Odată conflictul mondial terminat, industria cinematografică – cu visurile sale de evaziune erotică încarnate de vampe – îşi aduce seducătoarele din nou în luptă. O bună parte din puternica industrie cinematografică a studiourilor hollywoodiene se orientează asupra producerii acestor femei ideale şi tentante. Aura lor se construieşte după regulile foarte codificate ale glamour-ului (un ecleraj, un machiaj, o postură), viaţa lor publică şi privată devine sarcina diferitelor studiouri concurente, ele însele sunt de asemenea „fabricate", după cum arată numele: trei sau patru silabe, bine timbrate, cu rezonanţe arabo-slave-scandinave, reţinute de spectatorii din toate ţările. Barbara Chalupiec devine Pola Negri, Gisele Schittenhelm

[17] Michel Azzopardi, *Le Temps des vamps, 1915–1965. 50 ans de sex appeal*, L'Harmattan, Paris, 1997.

se transformă în Brigitte Helm, Greta Gustafsson este Garbo, iar Harlean Carpentier, Jean Harlow, sau Catharine Williams, Myrna Loy. De asemenea, strălucirea succesului lor este limitată în timp, maximum zece ani, după gusturile schimbătoare ale spectatorilor: Mae Murray (1917–1926), Clara Bow (1922–1932), Louise Brooks (1926–1936), Jean Harlow (1928–1938), Mae West (1932–1937), chiar şi Greta Garbo, care se retrage din proprie iniţiativă în 1939, după treisprezece ani de glorie, Divina simţind că i-a trecut timpul.

Această nouă luptă a starurilor este totuşi foarte pacifistă: de acum femeile fatale vor întruchipa mai mult promisiunile visului american decât evaziunea din conflictul mondial care va distruge Europa. De altfel, chiar actriţele europene vor prelua iniţiativa: devenind staruri, ele devin însă americane, nu obligatoriu în acte, ci în imaginarul cinematografic. Pentru că s-au făcut americane, aceste femei se eliberează progresiv de fatalitatea mijloacelor de seducţie, a unui destin melancolic şi tragic. Într-adevăr, sistemul american transformă rapid vampa şi diva. Mai întâi, impunând o meserie, pentru că femeile care impresionează pe ecran au din ce în ce mai mult reale calităţi dramatice, ca Lillian Gish, Asta Nielsen, Mary Pickford. Apoi, codurile şi cenzura, pudibonde şi normative, limitează explicitarea erotică la fel de mult ca tragedia destinului. Regulile stricte de vestimentaţie, maniere, decenţă, *happy ending*-ul de exemplu, au ca dublu efect o anumită uniformizare şi o anumită neutralizare a afectelor şi a dorinţelor referitoare la reprezentarea cinematografică a feminităţii. Anii 1930 ai cinematografului clasic reprezintă aşadar imperiul *starului*, mai puţin melancolic decât seducător, mai puţin fatal decât sublimat, al cărui prototip cu adevărat perfect este Marlene Dietrich, încarnarea femeii cinematografice (înger, venus, blondă, dominatoare, privire languroasă, voce aspră şi picioare fascinante), prezentând în acelaşi timp o filmografie impresionantă de 45 de filme, cu cei mai mari regizori ai momentului[18].

Ultima urmaşă a vampei din Primul Război Mondial, fabricată pentru a face lumea să viseze, este *pin-up girl*. Este vorba însă de un surogat, conceput

[18] Jacques Siclier, *Le Mythe de la femme dans le cinéma américain*, Éd. du Cerf, Paris, 1956; Patrick Brion, *La Comédie américaine*, La Martinière, Paris, 1998; Gerald Gardner, *The Censorship Papers: Movie censorship Letters from the Hays Office, 1934–1968*, op. cit.

pe măsura dorinţelor bravilor soldaţi yankei din al Doilea Război Mondial. Fantasma Primului Război a fost o femeie-demon, femeie-dorinţă, fatală, exotică şi sofisticată; cea din al Doilea Război este fata cuminte cu obraji rotunzi şi fese mari, caracteristică pentru *American way of life*, născută din inocenta excitare a liceenilor şi a militarilor[19]. Personalul feminin al marilor studiouri este de acum înainte sistematic fotografiat după posturile *pin-up*-ismului codificat, costum de baie, neglijeuri care favorizează exhibiţionismul prefabricat al anilor 1940 şi 1950. Va fi nevoie de toată nebunia Ritei Hayworth, cea mai cunoscută *pin-up girl*, pentru a se emancipa, trecând de la fatalitatea copilului cuminte pe platourile de filmare şi în braţele lui Orson Welles. Apoi, va fi nevoie de un alt miracol, aproape de transsubstanţialitate, pentru ca Marilyn Monroe să transforme numeroasele sale roluri de blondă fermecătoare idioată într-o veritabilă aură de star. Starul clasic a fost ucis de propriul public, spectatorii de cinema. Această femeie dominatoare, devastatoare, frumuseţe triumfătoare şi fatală, a devenit nepopulară: pentru bărbaţii pe care îi îmblânzeşte şi umileşte, pentru femeile pe care le caricaturizează. Existând un decalaj între aşteptările spectatorilor şi starul glamour, acesta dispare lent pentru a cădea în desuetudine în societatea de consum[20]. Pentru că această femeie fatală reprezintă specificul unei anumite civilizaţii: ea îşi lua revanşa – dominând prin puterea sa de aparenţă şi senzualitate tragică – asupra rolului secundar pe care bărbatul i-l va acorda în toate afacerile importante ale vieţii. Pe măsură ce evoluţia politică, economică, culturală a secolului XX a permis femeii să devină egală bărbatului, revanşa corpului devenea mai puţin necesară. Accedând la această demnitate socială, idolul înceta să fie idol pentru a accede la demnitatea artistică: femeia din industria cinematografică devenea pur şi simplu o actriţă.

Privirea publicului de film asupra acestor corpuri, în America şi în Europa, este o privire impetuoasă care întăreşte puterea cinematografului ca artă a fermecării. Socializarea corpurilor nu le ştirbeşte prestigiul sau aura, dimpotrivă, le consolidează pentru că le expune publicului. Corpurile,

[19] André Bazin, *L'Écran français*, nr. 77, septembrie 1946.
[20] Edgar Morin, *Les Stars*, Seuil, Paris, 1957.

în cinematografie, rămân ceea ce circulă dintr-o ţară într-alta, în timp ce cuvintele, referinţele, adesea, marchează mai sever frontierele. Corpul cinematografului clasic constituie astfel capitalul industriei cinematografice, ofe-rindu-şi gloria noilor staruri, transmisă la infinit de reviste şi imagerie către spectatorii obişnuiţi[21]. Puterea magiei cinematografului este chiar această întâlnire: felul în care corpurile îşi invită spectatorii să intre în film, îi ia de mână, îi plimbă, felul în care, datorită lor, povestea devine „povestea mea" pentru fiecare. Cinematograful clasic a fost o manieră de exacerbare a acestei magii: o largă comunitate de sentimente, o sensibilitate de masă construită de-a lungul fascinaţiei corpurilor glamour văzute pe ecran.

III. De la cinematograful clasic la cinematograful modern: un corp sălbăticit

Cinematograful modern a învins această întreprindere de socializare şi magie a corpurilor ale căror efecte de fascinaţie au deformat aproape treizeci de ani de aparenţe (1930–1960) din istoria cinematografului. La un moment dat, corpurile de pe ecran au fost parcă dezbrăcate de forma decentă, reexpuse, sălbăticite, violentate, întoarse către primitivul originilor cinematografice. O anumită magie a aparenţelor se vede brusc contestată[22].

La începutul filmului *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais (1959), nişte femei ne privesc. Sunt japoneze, ele par că ne aşteaptă în faţa patului de spital, în pragul camerei. Sunt bolnave, fără îndoială atinse mortal de radiaţiile bombei atomice care a explodat la Hiroshima în urmă cu paisprezece ani. Ele ne întâmpină şi ne privesc, calm, aproape senin. Parcă ar fi ghidul care urmează să ne conducă propria privire spre imaginile teribile, cele vizibile din muzeul de la Hiroshima, înregistrate în orele şi zilele care

[21] Charles Tesson, *Photogénie de la série B*, Cahiers du cinéma, Paris, 1997; Camille Paglia, *Sexual Personae*, *op. cit.*
[22] *Vertigo*, nr. 15, număr special *Le Corps exposé*, iulie 1996; Colin MacCabe, *The Eloquence of the Vulgar*, BFI Publishing, Londra, 1999; Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Armand Colin, Paris, 2004.

succedă exploziei de Iwasaki, operatorul japonez ale cărui imagini de nesuportat au fost rapid oprite de autorităţile americane care ocupau arhipelagul.

Aceste imagini teribile, pe care privirile-cameră ale acestor femei le introduc, nimeni nu le mai văzuse de paisprezece ani, atunci când Alain Resnais le arată şi iar le arată în deschiderea primului său lungmetraj. „Nu ai văzut nimic la Hiroshima", subliniază textul lui Marguerite Duras, ca o litanie definând asupra acestor imagini de nesuportat. „Ba da, am văzut", răspunde eroina filmului, Emmanuelle Riva. Da, a văzut. Dar datorită privirilor femeilor japoneze. Trecând prin această privire, eroina a văzut, fiecare spectator poate vedea, iar filmul, în ficţiunea sa, poate debuta. Ficţiunea poate începe, căci femeile martirizate au privit camera şi, astfel, fiecare spectator al filmului. Deodată, istoria însăşi ne priveşte[23].

Alain Resnais văzuse deja această scenă, această privire care l-a privit prin ochiul camerei. În 1952, Ingrid Bergman, pe care familia vrea să o internеze ca nebună, intră într-un spital psihiatric, trece din cameră în cameră. În faţa paturilor sunt femei, nebune fără îndoială. Ele o privesc. Dar ochiul actriţei acoperă ochiul camerei cineastului, Roberto Rossellini: nebunele privesc camera, ele ne privesc. *Europe 51* instituie privirea-cameră ca forma prin excelenţă a cinematografului care reîncepe[24], în sincronie perfectă cu *Monika* lui Ingmar Bergman, unde Harriet Andersson susţine lung privirea camerei în timp ce seduce un bărbat care nu este soţul ei[25]. Nebunia şi provocarea ne privesc[26].

Dar de unde se ridică această privire, această intensitate frontală? Direct din istorie. Nu din istoria cinematografului, chiar dacă numeroase

[23] Gaston Bounoure, *Alain Resnais*, Seghers, Paris, 1962; François Thomas, *L'Atelier d'Alain Resnais*, Flammarion, Paris, 1989.

[24] Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, Cahiers du cinéma, Paris, 1984; Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, UTET, Turin, 1989; Alain Bergala şi Jean Narboni (coord.), *Roberto Rossellini*, Cahiers du cinéma, Paris, 1989.

[25] Bruce F. Kawin, *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 1978; Peter Cowie, *Ingmar Bergman*, Seghers, Paris, 1986; Olivier Assayas şi Stig Bjorkman, *Conversations avec Bergman*, Cahiers du cinéma, Paris, 1990.

[26] Nicole Brenez, Christian Lebrat, *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma expérimental et d'avant-garde en France*, Cinémathèque française/ Mazzotta, Paris/ Milano, 2001.

priviri-cameră au fost aruncate asupra spectatorilor din timpul filmului mut, când actorii burlescului, mici şi mari, convocau în aparté convenţa râsului. Dar această privire comică nu este cea a japonezelor bolnave din *Hiroshima*, nici cea a nebunelor din *Europe 51*. Această privire, atât de particulară încât frontalitatea sa ne taie răsuflarea, iar emoţia se numeşte de la început „cinema modern", o vom găsi într-un alt film de Alain Resnais, în 1955, *Nuit et brouillard*. Două tinere fete înfometate împart un bol de supă şi ne privesc. Secvenţa a fost turnată cu zece ani înainte de englezi, când a fost eliberat câmpul de exterminare din Bergen-Belsen.[27]

Alain Resnais, utilizând acest document de „după", intră în centrul unui punct orb al istoriei secolului XX, care nu poate fi reprezentat şi totuşi ne priveşte. Exterminarea, Shoah. Există un cinematograf de după exterminare, de după imaginile taberelor, ghidat de aceste priviri ale femeilor care ne privesc. Aceste priviri-cameră, la Belsen, la Hiroshima, în *Europa 51*, în *Hiroshima mon amour*, spun că cinematograful trebuie să se schimbe, s-a schimbat, pentru că nimeni nu mai poate fi inocent, nici cineaştii, nici spectatorii, nici actorii, nici personajele. Cinematograful modern a fost inventat de istoria secolului de-a lungul acestei reprezentări atât de particulare: o privire care ne priveşte, trimiţând la corpuri traumatizate, torturate, executate, masacrate, eliminate[28].

Câţiva ani mai târziu, urmărit de această traumă, cum îi va spune el însuşi, Jean-Luc Godard decupează corpurile reîncadrându-le, le sparge mişcările printr-un fals racord, le mutilează vocile postsincron sau le acoperă de sunet, le sub-expune sau supra-expune în lumină naturală. De altfel, procedeul revelator al privirii-cinema este sistematic reluat de Noul Val, devenind figură emblematică: Jean Seberg în ultimul plan din *À bout de souffle* şi Jean-Pierre Léaud, fixat pe imagine, la sfârşitul filmului *Quatre cents coups*. Dacă privirea-cameră este astfel efectul de stil al cinematografului modern,

[27] Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération*, CNRS Éditions, Paris, 2000.

[28] Ilan Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema and Images of the Unimaginable*, Midland Book, Indianapolis, 1988; Annette Insdorf, *L'Holocauste à l'écran*, Éd. du Cerf, Paris, 1990; *Cahiers du cinéma*, număr special *Le Siècle du cinéma*, noiembrie 2000.

nu este o întâmplare, desigur: desemnat ca „o privire privind şi privită", spectatorul este somat să se explice referitor la corpurile pe care le observă. Şi a se explica înseamnă deja a ieşi din sală, a fugi din plasa neagră a subsolurilor obscure pentru a se expune în plină zi[29].

Irumperea Noului Val este intim legată de schimbarea privirii asupra corpului, ilustrată de apariţia lui Brigitte Bardot pe scena cinematografică. În toamna anului 1956, cu apariţia sa din *Et Dieu créa la femme*, un corp real este arătat, scăpând de controlul studiourilor, de ecleraje şi convenţii plastice. Cu patru ani în urmă, Harriet Andersson în *Monika* de Bergman (filmul-corp al modernităţii cinematografice) urma un mod de apariţie oarecum asemănător, chiar mai şocant, mai talentat şi mai anticonvenţional. Dar ea nu a fost „văzută" cu adevărat. Filmul lui Bergman a făcut scandal, a întâlnit un public, dar, pe moment, a fost mai degrabă aranjat lângă „excentricităţile nordice" decât înţeles ca manifestul modern al unei noi libertăţi corporale în cinematografie[30].

Brigitte Bardot a fost imediat „adoptată" şi „apărată de viitorii cineaşti ai Noului Val, tinerii-turci de la *Arts* şi *Cahiers*. Ei văd în ea o lume expusă: realul, care părăseşte din ce în ce mai evident filmele studiourilor pariziene, renaşte prin apariţia sa. De asemenea, în timp ce „vedeta" este atacată de presa importantă în numele unei estetici a „tinerei debutante" tradiţionale, pe care o pune în pericol prin scandalul nudităţii sale, al vocii şi al gesturilor, François Truffaut încearcă să explice ce vede în acest corp, jurnalul intim al gesturilor şi afecţiunii sale: „Din punctul meu de vedere, după ce am văzut trei mii de filme în zece ani, nu mai pot suporta scenele de dragoste siropoase şi artificiale ale cinematografului hollywoodian, murdare, deocheate şi nu mai puţin trucate ale filmelor franţuzeşti. De aceea îi mulţumesc lui Vadim pentru că şi-a îndrumat tânăra soţie pe care a făcut-o să reconstruiască în

[29] Alain Brassart, *Les Jeunes Premiers dans le cinéma français des années 1960*, Éd. du Cerf, Paris, 2004; Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris, 1998; Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Armand Colin, Paris, 2004.

[30] Alain Bergala, Jacques Déniel şi Patrick Leboutte, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, *op. cit.*

faţa obiectivului gesturile de zi cu zi, gesturi anodine, să se joace cu sandalele, de exemplu, sau mai puţin anodine, să facă dragoste în plină zi, ei da! Dar la fel de reale. În loc să imite alte filme, Vadim a dorit să uite cinematograful, pentru a «copia viaţa», intimitatea adevărată, şi, cu excepţia a două sau trei finaluri de scenă gratuite, el şi-a atins cu perfecţiune scopul."

Considerând *Et Dieu créa la femme* drept un „film documentar despre o femeie", despre „o femeie din generaţia mea", Truffaut o consideră de acum înainte pe Brigitte Bardot egala lui Marylin sau a lui James Dean: o prezenţă corporală care face celelalte personaje informe. Astfel, la fel cum James Dean îl condamna pe Gérard Philipe în privinţa grimasei actorului teatral, B.B. le îndepărtează prin apariţiile sale pe Edwige Feuillère, Françoise Rosay, Gaby Morlay, Betsy Blairs „şi toate premiile întâi pentru interpretare din lume" la rangul de „manechine trecute". Descoperirea conjugată a lui Vadim şi Bardot a fost primordială în estetica Noului Val. Nu trebuie să vedem aici o influenţă directă şi literară, ci mai degrabă o luare de cunoştinţă, o geneză corporală: viziunea unui corp modern, ascultarea dicţiei anticonformiste a lui Bardot au relevat un real pe care calitatea franceză îl ascundea sub adaptarea în costume, psihologie, joc, lumini sau pseudo-filme cu teză. Mai mult decât un „actor", Vadim apare ca un fenomen, un semn al crizei: el singur filmează o femeie din 1956, în timp ce alţii filmează cu douăzeci de ani în urmă[31].

Corpul femeii devine proba adevărului în cinematografie, pentru că el permite tinerilor critici să denunţe „pseudo-realismul" filmului de studio, acea manieră de a nu mai şti să filmezi realitatea unui corp, şi mai ales realitatea sa cea mai crudă, cea mai directă, cea a comerţului corpurilor, prostituţia. Nu este o întâmplare dacă prostituţia este unul dintre subiectele privilegiate ale filmelor lui Truffaut şi Godard, primul abordând-o pieziş, dar cvasi-obsesional (cele patru filme ale sale îi consacră fiecare una sau mai multe secvenţe), al doilea plasând-o în centrul unuia dintre filmele sale cele mai frumoase, *Vivre sa vie*. Această integrare a corpului real al femeii este

[31] Antoine de Baecque şi Serge Toubiana, *François Truffaut*, Gallimard, Paris, 1996; Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944–1968*, Fayard, Paris, 2003.

esenţială în estetica Noului Val, integrare care, salutând-o pe Bardot a lui Vadim, nu se opreşte aici. Felul în care Rivette, în „Lettre sur Rossellini", exaltă incarnarea, face elogiul călătoriei în Italia în numele „scandalului carnal", maniera în care Rohmer o apără şi o descrie pe apetisanta Jayne Mansfield în *Will Success Spoil Rock Hunter?* de Tashlin, văzând în „corpul său în curburi" o reîntoarcere la primitivism care este de asemenea o manieră de modernitate, aceste luări de poziţie semnalează destul importanţa expresiilor corporale în apariţia Noului Val. Acest adevăr de natură corporală renaşte de asemenea datorită lui Brigitte Bardot în *Le Mépris*, care, în cursul secvenţei postgenerice, detaliază corpul, spune ea, cu vocea sa atât de particulară, din vârful picioarelor până la sâni. Există ceva genial în echilibrul dintre însignifianţa evenimentelor filmate şi densitatea realităţii lor corporale. Realismul Noului Val s-a construit pe această însignifianţă şi pe acest corp de femeie care, în mod obsesional, nu încetează să se descrie. Astfel, în numele acestei autobiografii a corpului, Jean-Luc Godard poate să exclame în coloanele din *Arts*, atacând în mod violent foştii cineaşti ai excelenţei franceze: „Mişcările pe care le faceţi cu aparatele sunt urâte pentru că subiectele voastre sunt proaste, actorii voştri joacă rău pentru că dialogurile voastre sunt nule, într-un cuvânt, nu ştiţi să faceţi cinema pentru că nu mai ştiţi ce este acesta. Nu putem ierta faptul că nu aţi filmat niciodată fetele aşa cum le iubim, băieţii pe care îi vedem în fiecare zi, părinţii pe care îi dispreţuim sau admirăm, copiii aşa cum ne uimesc sau ne lasă indiferenţi, într-un cuvânt, corpurile aşa cum sunt."[32]

IV. Corpul cineastului

Autoportretul a relansat expunerea corpurilor în cinematograful modern. Pentru că unul dintre rolurile cinematografului modern a fost acela de a pune

[32] Colin MacCabe, *Godard. A Portrait of the Artist at 70*, Bloomsbury, Londra, 2003; Michael Temple, James S. Williams şi Michael Witt (coord.), *For Ever Godard*, Black Dog Publishing, Londra, 2004; Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française…*, *op. cit.*; Antoine de Baecque, *La Cinéphilie*, *op. cit.*

din nou întrebarea fondatoare a cinematografului din primele timpuri: cum poate fi corpul cineastului însuşi locul cinematografului? Linia unui cineast „autocorporal" îşi regăseşte astfel locul, marcat în mod esenţial de autori a căror preocupare este modelarea unei aparenţe proprii singulare. Jacques Tati, Jerry Lewis, François Truffaut continuă pe Keaton, Welles sau Guitry. Mai mult chiar, corpul cineastului apare ca semnătură a autorului, marcă indelebilă a autenticităţii şi personalităţii sale. Fără îndoială, Noul Val, având ca model apariţiile lui Hitchcock în propriile filme, introduce jocul corporal al amprentei auctoriale. Chabrol este un tânăr ţăran pipernicit în *Le Beau Serge*, Truffaut apare în rotorul sărbătorii de bâlci din *Les Quatre cents coups*, Godard este un trecător delator în *À bout de souffle*. Aspectul sistematic al acestor apariţii furtive este mai mult decât o glumă între colegi, el relevă dimpotrivă dorinţa de a incarna principala invenţie teoretică a criticilor care formează Noul Val, „politica celorlalţi". „Cinematograful este o formă în care şi prin care un artist îşi poate exprima gândirea, oricât de abstractă ar fi, sau traduce obsesiile exact cum se face astăzi într-un eseu sau roman. Ceea ce implică, desigur, ca scenaristul să-şi facă singur filmele. Mai degrabă, să nu mai fie scenarist pentru că un asemenea cinematograf – această distincţie între autor şi realizator – nu mai are sens, punerea în scenă nu mai este decât un mijloc de a ilustra sau de a prezenta o scenetă, ci o veritabilă scriitură", nota Alexandre Astruc în 1948. Această acaparare a filmului de către autor nu priveşte doar scriitura. Tinerii-turci ai Noului Val nu au făcut decât să aplice aici ce puteau scrie altădată despre regizorii admiraţi, această concepţie antropomorfă a cinematografului[33].

Această dovadă corporală a autorului de film, de-a lungul apariţiilor lui John Cassavetes, Clint Eastwood, Woody Allen, Elia Suleiman, Philippe Garrel, Nanni Moretti, João Cesar Monteiro, Danièle Dubroux şi alţii, pare întotdeauna a fi proiectarea unei boli a sufletului, a oferi o incarnare depresivă sau comică a melancoliei. Ea înscrie în fiecare corp expus pe ecran pierderea inocenţei şi dorinţa totuşi de a o lua de la capăt. Toţi „cei din zona asta" par mai mult sau mai puţin atinşi de simptomele clinice ale bilei negre,

[33] Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma*, PUF, Paris, 1998; şi *Vertigo*, nr. 15, număr special *Le Corps exposé*, iulie 1996.

solitari, sfâşiaţi, având ironia drept unică armă, fără a „digera" nici cinematograful, nici istoria lor, întotdeauna „formaţi", dacă nu mai erau deja în formare. Melancolicul este, după Aristotel, „cel care nu digeră". Cineastul modern este acest om cu un corp melancolic, care te obligă să gândeşti legătura dintre reziduurile unei memorii nedigerate, starea unei copilării încă necoapte, refuzul formei academice şi creativitatea geniului, reveria amestecului de epoci, culturi şi aparenţe. Pentru că, dacă forma acestui cinematograf este, prin esenţa sa, o formă maladivă, instabilă, există o „sănătate" a melancolicului, o sănătate fundamental fragilă, o certitudine făcută din precaritate. Şi chiar această creativitate a bilei negre pe care un Allen, Eastwood, Móretti, Monteiro sau Garrel au dorit întotdeauna să o încarneze.

V. Cinematograful contemporan ca reintoarcere la corpul primitiv

În timp ce Europa a aşteptat întotdeauna din partea Americii o imagine din viitor, un mâine imediat, „scene din viaţa viitoare", deci imaginea unui corp raţionalizat, igienizat sau cibernetic, una dintre cele mai viguroase tradiţii ale cinematografului hollywoodian trimite către publicul european spectacolul unor corpuri ruinate, rănite, primitive, suturate şi însângerate: corpuri care au parcurs experienţa morţii. Această tradiţie se bazează pe genuri integrate de mult timp universului fantastic, mai precis în plină efervescenţă de douăzeci de ani, care a evidenţiat cei mai promiţători tineri cineaşti americani, Tim Burton şi măştile sale mortuare, Sam Raimi cu seria *Evil Dead*, Wes Craven şi coşmarurile sale, Robert Zemeckis şi *Death Becomes Her*, Todd Haynes şi al său *Poison*, M. Night Shyamalan cu al său *The Sixth Sense*, Gus Van Sant şi ucigaşii săi blânzi şi diabolici din *Elephant*, David Lynch urmat de creaturile sale, sau James Cameron şi monstrul său morbid şi indestructibil, *Terminator*. Astăzi, cadavrul fasonează pelicula, iar boala de moarte obsedează universul ficţional al tinerilor cineaşti americani. Paradoxal, chiar în sânul acestei maşinării integrate comerţului hollywoodian, dar plină de găuri şi de fisuri, putem descoperi resurse corporale pentru o nouă avangardă, *New Experimentalism*: în jurul naturii corpurilor se

desfăşoară o ceremonie de dispariţie şi reapariţie a căror ritualuri par pasionante. Pentru că tinerii cineaşti americani nu încetează să imagineze noi concepte plecând de la corpurile analizate obsesional. Nu doar lumea reală, dar corpurile ca reflectări, ca metafore, ca locuri experimentale de reprezentare[34].

Aceste corpuri poartă aproape toate stigmatele dispariţiei lor radicale, ale morţii. Pentru că, pentru cea mai mare parte, cadavrele semi-animale semi-umane din *Batman Returns*, scheletele şi ecorşeele din *Army of Darkness* de Sam Raimi, îngropatele de vii din *The People Under the Stairs*, morţile-vii pentru eternitate din *Death Becomes Her* de Zemeckis, roboţii-reîntorşi din *Terminator*, chipurile bântuite din *Lost Highway* sau *Mulholland Drive* de David Lynch, corpurile filmelor revin din cealaltă parte a oglinzii. Mai mult decât apariţii, acestea sunt aşadar reapariţii: dispăruţi, ei nu mai pot trăi, supravieţui decât în această reiterare a traumatismului propriei morţi, reîntoarcere care, foarte semnificativ, devine însăşi amprenta filmului. În al doilea episod al aventurilor filmate de Tim Burton, Batman nu face decât să „revină" (*returns*), el nu face decât asta, dar purtând toate mărcile – sau mai degrabă toate *alter ego*-urile sale: mucegaiul care roade chipul lui Pengouin, cusăturile, mai ales, care ţin costumul organic al lui Catwoman, cicatricele care desemnează moartea sa recentă printr-o cădere tragică de la etajul al treilea din *Shreck Tower*, apoi reîncarnarea sa decisivă în moartă-vie sub influenţa unor zgârieturi de pisică. Această experienţă traumatizantă, dispariţia din care se „revine" datorită filmului, este esenţială la aceşti cineaşti, pentru că ea semnifică un principiu dublu de bucurie şi teamă care constituie fundamentul oricărei construcţii ficţionale[35]. Fiecare din aceste fiinţe improbabile (am putea de asemenea vorbi de Gremlins, versiune descompusă, degenerată, putrezită şi duhnind a cadavru, de Gizmo iniţial îmbrăcat

[34] José Arroyo, *Action/Spectacle/Cinema*, BFI Publishing, Londra, 2000; Gavin Baddeley, *Gothic. La culture des ténèbres*, Denoël, Paris, 2004; Thomas R. Atkins, *Graphic Violence on the Screen*, Monarch Press, New York, 1986; *Le Goût de l'Amérique, anthologie des Cahiers du cinéma*, vol. I, Paris, 2001; *Cahiers de la Villa Gillet*, număr special *Maladie et images de la maladie, 1790–1990*, Lyon, Circé, 1995.

[35] Mark Salisbury, *Tim Burton par Tim Burton*, Éd. du Cinéphage, Paris, 1999; Helmut Merschmann, *Tim Burton. The Life and Films of a Visionary Director*, Titan Books, Londra, 2000; Antoine de Baecque, *Tim Burton*, Cahiers du cinema, Paris, 2005.

în pluş cu totul) este ghidată de o dublă linie de comportament care se hrăneşte chiar din moarte[36], în suferinţa sa, apoi în caracterul său (în mod misterios) efemer: el este în acelaşi timp o bombă erotică (Catwoman, prima) şi o apariţie de groază, decupată, recompusă. Dispariţia, apoi reapariţia corpurilor permit acestor filme să reunească principiul fricii şi principiul plăcerii, să facă să dureze la infinit emoţia de a se teme de propriul corp. Cicatricile, cusăturile, interstiţiile, imperfecţiunea, urmele mutaţiilor apar astfel ca emblemele acestor filme, efecte perverse şi respingătoare (fascinante de asemenea) ale atotputerniciei cinematografului care permite colajul imaginilor. Acest corp de cinematograf nu poate muri cu adevărat, nu poare dispărea şi reapărea, hrănit de amintiri, memorie, moştenirea imaginilor, desfigurată de asemenea de aceste suferinţe, această memorie şi această moştenire.[37]

Acest cinema al cadavrului şi-a pus astfel amprenta, în mod singular, pe ceea ce nu poate dispărea, pe ceea ce rezistă dispariţiei prin mutaţii ingenioase, transformări curioase sau reincarnări obstinate. El s-a dotat chiar cu un erou pe care îl putem califica drept „a-dispărut", literal, „care nu poate dispărea": om-animal sau om-maşină, el este destinat a apărea întotdeauna din suferinţele pe care corpul său le îndură, fabricat pentru aceasta[38]. În acest sens, Terminatorul lui James Cameron este cel mai interesant corp conceptual inventat în cursul acestor ultimi douăzeci de ani[39], geniu brutal al a-dispariţiei construit pe o moarte originară petrecută înainte de începutul filmului (Schwarzenegger este un corp recompus plecând de la organe moarte şi obiecte inerte) şi pe o catastrofă finală (imaginile Judecăţii de Apoi obsedează toate spiritele). În aceeaşi manieră, fie prin primitivism

[36] Bill Krohn, *Joe Dante, des Gremlins à Hollywood*, Cahiers du cinéma, Paris, 1999.

[37] Marc Godin, *Gore. Autopsie d'un cinéma*, Éd. du Collectionneur, Paris, 1994; Kenneth Von Gunden, *Flights of Fancy*, McFarland, Londra, 1989; Siegbert S. Prawer, *Caligari's Children*, Oxford University Press, New York, 1990.

[38] David J. Skal, *Screams of Reason. Mad Science and Modern Culture*, W.W. Norton, New York, 1998; Gianni Haver şi Patrick J. Gyger (coord.), *De Beaux lendemains? Histoire, société et politique dans la science-fiction au cinéma*, Antipodes, Lausanne, 2002; Midas Dekkers, *Dearest Pet. On Bestiality in Films*, Verso, Londra, 1994; Lewis Yablonsky *Robopaths. People as Machine*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1972.

[39] Jean-Pierre Telotte, *Replications. A Robotic History of the Science Fiction Film*, University of Illinois Press, Urbana, 1995.

(Burton, Raimi, Craven, Dante, Lynch), fie prin cibernetică (Cameron), fie prin puterea vizuală (Zemeckis, Shyamalan), fie unind la infinit aceste trei forţe, cea mai mare parte a filmelor acestui nou cinematograf american sfârşesc prin a atinge acest concept absolut: corpul nu poate muri complet pentru că forţa sa vitală, istoric limitată, este astăzi înlocuită de conştiinţa deplină (şi puterea) de a filma o reprezentare. Bazin definea esenţa cinematografului prin înregistrarea întâlnirii dintre pradă şi prădător, prin moartea în acţiune în plan. Noul cinematograf american nu se poate defini astfel, pentru că dispariţia cheamă, imediat, reproducerea şi reapariţia, pentru că moartea nu mai este proba decisivă a planului. Fără această probă, acest judecător suprem, el este condamnat să creadă în efectele inalterabile şi virtuale ale reproducerii corpurilor: o parabolă convoacă întotdeauna o alta, o imagine ascunde fără îndoială o alta, iar corpul se ridică, chiar şi cadavru, cu obstinaţie, ca admirabilul şi ciberneticul Schwarzenegger.

Dacă cinematograful este astfel condamnat să fie mai puţin uman, poate se va salva fiind mai politic. Această experienţă traumatică a corpurilor are într-adevăr o miză politică semnificativă într-o societate care visează în permanenţă la stabilitatea ţesutului social. Acest cinematograf care funcţionează mai întâi prin descompunere, decupaj, distrugere, apoi recompunere a istoriilor, a imaginilor şi a corpurilor, este un cal troian subversiv instalat de Hollywood chiar în centrul spiritului adolescentin. Pentru că el decupează şi apoi recompune chiar acest ţesut social devenit sub foarfecele şi acele sale o materie profund instabilă. Pe de o parte, el se hrăneşte din semnele stabilităţii, pentru că totul aici se naşte subteran din calm şi armonie: orăşelele pastelate şi drăguţe care deschid *Beetlejuice* sau *Edward Scissorhands* la Burton, simpaticul Gizmo la Dante, casa normalităţii de la început din *The People Under the Stairs* la Craven, paietele comediei muzicale din *Death Becomes Her*. Pentru ca mai târziu sensul normal să fie deturnat, iar armonia pervertită: curăţenia şi paleta de culori a orăşelelor lui Tim Burton nu urmăresc decât, vom observa de îndată, să creeze monstrul, cadavrul reînviat care le va anima mai târziu, le va distra terorizându-le, la fel cum casa lui Wes Craven se străduieşte să ascundă suferinţa şi oroarea sub scări sau cum Gremlins, pandante exacte din pluşul din camera fetiţelor (dar legate

de ea printr-o genealogie deturnată), se străduiesc să facă răul social luând sistematic în contrasens interdicţiile şi modurile de folosinţă ale tuturor obiectelor care le cad în mână. Ei plasează monstruosul acolo unde America ar vrea să îşi vadă reflectarea paşnică, făcând să dispară armonia ingerând-o, digerând-o, apoi vomând-o în tot atâtea practici malefice şi burleşti. Aceasta defineşte o atitudine faţă de lume destul de comună tuturor anti-eroilor acestor cineaşti – o bulimie a semnelor – şi un loc, de asemenea: ei se situează exact între obiectele care comunică (televiziunea, cinefilia, corpurile) pentru a pune în dificultate emisiunile şi manifestările şi a filma contracâmpul grotesc şi îngrozitor. Televiziunea şi cinematograful se regăsesc astfel vampirizate din interior. Invers, la fel cum provoacă emisiile naturale ale maşinilor de comunicare, le încurcă şi le deturnează, aceste personaje fac legătura între ceea ce nu ar trebui să comunice altfel decât printr-un cod convenit şi decent (limba *politically correct*): prin mutaţii succesive ei amestecă diversele etnii, diferitele minorităţi, deschid căi de trecere între copilărie şi moarte, între curat şi murdar, între igienă şi mizerie, între cei vii şi cadavre. Încurcând semnele naturale ale armoniei şi amestecând fragmente de corpuri şi de cultură a priori incompatibile, născute din eterogenitate şi din mutaţii, aceste filme propun în definitiv o parabolă politică eminamente subversivă: ceea ce fac să dispară, fără speranţă de întoarcere, este chiar forma visului social american[40], puţin în maniera lui *JFK* de Oliver Stone[41], un mare film paranoic, în care autorul nu şi-a uitat primele lecţii, filmele de groază cu cadavre, pe care le travesteau în morţi-vii[42].

[40] Dominique Legrand, *Brian De Palma. Le rebelle manipulateur*, Éd. du Cerf, Paris, 1995.

[41] Norman Kagan, *The Cinema of Oliver Stone*, Taylor Trade Publishing, Londra, 2001.

[42] Thomas R. Atkins, *Graphic Violence…*, *op. cit.*

3. Scene

Corpul dansând: un laborator al percepţiei

Annie Suquet

În 1892, Loïe Fuller prezintă pentru prima dată la Paris *Danse serpentine*, urmat, câţiva ani mai târziu, de *Danses lumineuses*. Entuziasmul suscitat de coregrafa americană este nu doar unul de moment, el durând în timp. Două decenii, artişti, scriitori şi spectatori vor părea că se caută în „miracolul nesfârşitelor metamorfoze“[1] din care Loïe Fuller îşi construia cu meticulozitate spectacolul. Receptarea este atât de intensă, la fel de intensă şi puterea sa de a zămisli metafora, încât dansul creatoarei devine simptomatic. Într-adevăr, Loïe Fuller atinge şi reuneşte o parte dintre cele mai puternice şi mai impresionante valori ale experienţei senzoriale la început de secol XX.

I. De la vizual la cinetic

Aflată în vârful carierei sale, ce oferă atât de intens văzului această coregrafă americană ieşită din tradiţia compozită a vodevilului american[2]? Luminată de o baterie de proiectoare electrice[3] a căror lumină este modulată şi nuanţată de filtre colorate, o formă mobilă – veritabil „uragan de voaluri“,

[1] Georges Rodenbach, „M. Jules Chéret“, *L'Élite*, Charpentier, Paris, 1899, p. 251.

[2] Apărut în jurul anului 1880, vodevilul desemnează în Statele Unite un gen de spectacole de varietăţi care conţine numere eterogene: clachete, cântece, dans clasic, teatru, dar şi numere cu ventriloci, dresaj de câini etc.

[3] Sunt utilizate până la o sută. În teatre, electricitatea nu va înlocui gazul decât în anii 1880. Când Loïe Fuller creează *Serpentine*, efectele produse de electricitate sunt încă foarte noi, mai ales, pentru public, faptul de a fi aşezat în obscuritate în timp ce luminile focalizate luminează scena.

după cum afirma uimit Edmond de Goncourt[4] – se învârte pe o platformă ea însăşi rotindu-se. Dansatoarea apare, dar mai mult dispare, în volutele vaporoase ale vălurilor sale care, lansate în spaţiu, revin înfăşurându-se pe corpul său, ca aspirate de un vid, un vârtej. „Corpul fermeca, fiind de negăsit", constata Georges Rodenbach în 1899. Nu era decât, a întărit Jules Lorrain, „o prăbuşire de nuanţe în mişcare, stingându-se"[5], o fantasmagorie luminoasă a cărei putere hipnotică scriitorii nu încetau să o celebreze. Omniprezenţa „liniei serpentine", această ondulaţie spiralată care leagă toate momentele dansului într-o mişcare continuă, sfârşeşte prin a crea iluzia unei detaşări metamorfice unde fiecare formă se naşte din dispariţia celei care o precede. Percepţia timpului are un rol major în spectacolele artistei. Acestea intensifică conştiinţa efemerităţii mişcărilor şi a instabilităţii lor, noţiune nouă încă în receptarea dansului[6]. În „apariţii solitare atât de repede cunoscute" datorită cărora Loïc Fuller, după Stéphane Mallarmé[7], se remarcă zămislindu-le, spectatorii proiectează imaginile cele mai variate. Referinţa naturalistă este totuşi dominantă. Arta nouă atinge forma maximă, iar Camille Mauclair îi rezumă modelele predilecte evocând, în 1900, dansatoarea „devenită întru totul piruetă, elipsă, floare, caliciu excepţional, fluture, pasăre colosală, schiţă multiplă şi rapidă din toate formele de faună şi floră"[8].

[4] Vezi Jules şi Edmond de Goncourt, *Journal*, Robert Laffont, Paris, 1989, vol. III, p. 1006 (anul 1894).

[5] Vezi „Loïe Fuller", *Femmes de 1900*, Éd. de la Madeleine, Paris, 1932, iniţial apărut în 1897 în *L'Écho de Paris*. Pentru o analiză a receptării lui Loïe Fuller de către scriitori, vezi Guy Ducrey, „Loïe Fuller ou le règne de l'ambivalence", în Jean-Yves Pidoux (texte reunite de), *La Danse, art du XX^e siècle?, Actes du colloque organisé par l'université de Lausanne les 18 et 19 janvier 1990*, Payot, Lausanne, 1990, p. 98 şi urm.

[6] Tema dansului ca artă efemeră apare odată cu începuturile baletului romantic. Vezi Jean Faget, *De la danse et particulièrement de la danse de société*, L'Imprimerie de Pillet, Paris, 1825, p. 17. Vezi, de asemenea, Gerald Siegmund, „Vers une histoire alternative de la danse: le visuel dans le Ballet de cour, le Ballet d'action et le Ballet romantique", comunicare în cadrul colocviului „Trans-formes", CND, 15 ianuarie 2005, în curs de publicare.

[7] Vezi Sthéphane Mallarmé, „Crayonné au théâtre", *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, col. „Bibliothèque de la Pléiade", 1945, p. 309.

[8] Vezi Camille Mauclair, „Sada Yacco et Loïe Fuller", *La Revue blanche*, vol. XXIII, septembrie–decembrie 1900, p. 277.

Intenţiile artistice ale lui Loïe Fuller nu sunt totuţi decât întâmplător iluzioniste, iar acest fapt nu este cel mai mic paradox al dansului său. Dacă iluzia există, ea decurge din evoluţia fizică, şi aceasta solicită înainte de toate atenţia artistului. Întrebarea care frământă dansul artistei este în consonanţă cu experimentările epocii asupra naturii viziunii şi mişcării. Efectele poetice nu sunt decât o consecinţă sau o deviere. Loïe Fuller explorează proprietăţile mişcării – mişcare a corpurilor, dar totodată şi a luminii. Aruncând vălurile, dansatoarea caută mai întâi să vizualizeze traiectoria gesturilor în spaţiu; cu alte cuvinte, ea se străduieşte să facă vizibilă însăşi mobilitatea, fără corpul care o poartă. O parte din cronofotografiile lui Etienne-Jules Marey vizează acelaşi scop şi, înregistrând doar impactul luminos al urmelor albe dispuse în anumite locuri pe corpul în mişcare, traduc „melodia cinetică" în absenţa corpurilor. Loïe Fuller studiază de asemenea proprietăţile dinamice ale culorii, efectele sale presupuse asupra organismului, mişcările şi senzaţiile pe care le stimulează[9]. Văzând un spectacol al artistei, futuriştii Arnaldo Gina şi Bruno Corra realizează, în 1913, primele filme abstracte care au la bază „muzica cromatică"[10]. Interesul dansatoarei pentru lumină şi, mai precis, pentru exploatarea electricităţii ca sursă de animaţie energetică reuneşte experienţele fiziologilor şi primilor psihologi ai percepţiei care, în acelaşi timp, încearcă să definească consecinţele motrice şi tactile ale senzaţiilor vizuale.

Astfel, dansul lui Loïe Fuller primeşte ecoul mutaţiilor conceptuale asupra naturii luminii, din ce în ce mai mult concepută ca un fenomen electromagnetic, bogat în influenţe asupra corpului omenesc[11]. Viteza, lumina,

[9] Dansatoarea va fi interesată toată viaţa de descoperirile ştiinţifice. Ea îi frecventează pe Camille Flammarion şi pe Pierre şi Marie Curie. În 1898, îşi deschide propriul laborator la Paris, unde conduce cercetările privitoare la lumina electrică.

[10] Vezi Giovanni Lista, în *Loïe Fuller, danseuse de l'art nouveau*, catalog de expoziţie, Réunion des musées nationaux, Paris, 2002, p. 81.

[11] După Jonathan Crary, trecerea de la teoriile emisive şi corpusculare la teoriile ondulatorii ale luminii a avut un impact considerabil asupra culturii secolului al XIX-lea. Studiul luminii se separă astfel de optică (la care era anexată în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea) pentru a se alătura câmpului fizicii, prin studiul fenomenelor fizice ca electricitatea şi magnetismul; vezi *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994, pp. 128–130 [prima ediţie engleză, 1990].

culoarea sunt agenţii artei lui Loïe Fuller. Ei pun corpul dansatoarei în mişcare, fac parte din această „forţă nedefinită“ ale cărei impulsuri artista dorește să le exprime prin corpul său. Loïe Fuller concepe mişcarea ca „un instrument prin care dansatoarea aruncă în spaţiu vibraţii şi valuri de muzică vizuală“[12]. Corpul artistei este un rezonator. Aici, undele luminoase se transformă în unde cinetice în urma unui proces de schimb continuu pe care dansul are puterea de a-l ritma şi converti, *via* alchimia senzaţiilor interne, într-o „muzică virtuală – muzică a ochilor“, precizează dansatoarea[13]. Prin Loïe Fuller, corpul dansând este văzut ca un corp vibratil, dinamicile subtile converg, iar această concepţie, atât de importantă pentru viitorul dansului în secolul al XIX-lea, şerpuieşte, dacă putem spune astfel, printre meandrele văzului. Ideea va fi profund reevaluată în secolul XX. Percepţia corpului, şi mai precis a corpului în mişcare, va fi fundamental modificată.

II. Naşterea celui de-al şaselea simţ: chinestezia

Walter Benjamin a analizat îndelung modul în care atomizarea câmpului vizual provocată de modernitate a contribuit la refacerea experienţei vizuale în cursul secolului al XIX-lea[14]. Observatorul îşi exercită, astfel, din ce în ce mai mult, facultăţile perceptive într-un peisaj urban dislocat, parcurs de fluxuri incontrolabile de mişcări, semne şi imagini. Orice distanţă contemplativă este invalidată, citadinul ia parte la mobilitatea ambiantă, reprezentările sale mentale sunt irevocabil marcate de labilitatea formelor. Convulsia, şocul vor fi primele moduri de experimentare senzorială, anulându-i orice posibilitate individului de a-şi concepe global corpul şi mediul în care evoluează. Dacă discontinuitatea devine obişnuitul percepţiei moderne, ea dezleagă de asemenea modalităţile.

[12] Vezi Loïe Fuller, *Ma vie et la danse*, urmată de *Écrits sur la danse*, Éd. de l'Œil d'or, Paris, 2002, p. 172 [prima ediţie, 1913].

[13] *Ibid.*, p. 178.

[14] Mai ales în *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*, Éd. du Cerf, Paris, 1989 [prima ediţie, 1936] şi în „L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique“ [ultima versiune, 1939], în *Sur l'art et la photographie*, Éd. Carré, Paris, 1997.

Experienţele asupra fenomenelor persistenţei retiniene[15] deschid calea unei noi concepţii a văzului. Deoarece culorile sau imaginile pot fi percepute în continuare de ochi, chiar dacă orice referent exterior a dispărut, trebuie să recunoaştem capacitatea fiziologică a corpului de a produce fenomene care nu au corespondent în lumea materială. Departe de a fi un sistem de înregistrare neutră a impresiilor produse de obiectele lumii exterioare, vederea începe să apară ca o dispoziţie activă, tributară doar corpului unde se petrece şi deci necesar subiectivă. Astfel, vederea începe puţin câte puţin „să se instaleze [...] în fiziologia şi temporalitatea instabilă a corpul uman“[16]. Funcţionarea percepţiei corpului va deveni o miză fundamentală în ştiinţele experimentale. În timp ce frontiera dintre senzaţiile interioare şi semnele exterioare devine mai puţin clară, rolul mişcării în construirea percepţiei suscită un interes tot mai mare.

Vederea se impune progresiv ca „o realitate fizică [...] care solicită în permanenţă exercitarea activă a forţei şi a mişcării“[17]. Dar, pe lângă faptul că vederea şi mişcarea nu pot fi disociate, mai apare un al treilea termen care le uneşte. Într-adevăr, punerea în mişcare a corpului în actul perceptiv nu este mecanică, ea depinde de intenţia şi de dorinţa care împing subiectul spre lume. Aşadar, o componentă afectivă filtrează în permanenţă exercitarea percepţiei. Ea colorează şi interpretează activitatea senzorială pentru a o organiza într-un peisaj de emoţii[18]. La începutul secolului al XIX-lea apare conştiinţa nouă a unui spaţiu intracorporal, animat de o diversitate de ritmuri

[15] Goethe a fost unul dintre primii interesaţi de fenomenele persistenţei retiniene în *Traité des couleurs* [1810]. Pentru o istorie a experienţelor asupra acestor fenomene, vezi Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur*, *op. cit.*, p. 105 şi urm.

[16] *Ibid.*, p. 109.

[17] *Ibid.*, p. 112.

[18] Noţiunile de pulsiune libidinală în psihanaliză şi de intenţionalitate în fenomenologie se înscriu în linia studiilor fiziologiştilor din secolul al XIX-lea despre relaţiile între emoţie şi mişcare şi despre modul în care acestea modulează percepţia. În cercetările actuale din neurofiziologie, acţiunea şi percepţia sunt nedisociabile: după Jean Berthoz, acţiunea care trebuie realizată ghidează şi organizează percepţia. Vezi Jean-Luc Petit (coord.), *Les Neurosciences et la Philosophie de l'action*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1997.

neurologice, organice, afective. Printre numeroasele experimente realizate, între altele, în câmpul psihofizicii, cele ale lui Charles-Samson Féré, asistent al lui Jean-Martin Charcot la Salpêtrière la sfârţitul anilor 1880, prezintă un interes deosebit. Aplecându-se asupra fenomenelor de „inducţie psihomotorie“, cercetătorul descoperă că orice percepţie – înainte chiar de conştientizarea unei senzaţii şi, cu atât mai mult, a unei emoţii – provoacă „descărcări motorii“ ale căror efecte „dinamogene“ pot fi înregistrate, atât la nivelul tonicităţii musculare, cât şi al respiraţiei şi al sistemului cardiovascular[18]. Aşadar, percepţia şi mobilitatea ar fi profund legate.

Pentru pedagogul şi muzicianul elveţian Émile Jaques-Dalcroze, pe lângă care se vor forma mulţi dintre cei mai eminenţi reprezentanţi ai primei generaţii a dansului modern german, posibilitatea mişcării îşi găseşte sursa într-un „continuu schimb de efluvii psihice şi de repercusiuni senzoriale“[19]. Aceasta nu clarifică totuşi natura perceperii mişcării, iar problema devine din ce în ce mai acută în momentul în care dansatorii se lansează în căutarea de noi expresii. Ce mecanisme fac posibile senzaţia mişcării şi organizarea sa? Altfel spus, în ce constă acest „sens interior al mişcării“, pe care Vasili Kandinski îl va identifica în 1912 ca materie şi sfârşitul „dansului care va urma“[20]? Jaques-Dalcroze avansează următoarea ipoteză: „Mişcarea corporală este o experienţă musculară, iar această experienţă este percepută printr-un al şaselea simţ – «simţul muscular».“[21] De aici decurge posibilitatea de a resimţi variaţiile intensităţii tonusului muscular, acestea constituind,

[18] Charles-Samson Féré este autorul lucrării *Sensation et mouvement. Études expérimentales de psycho-mécanique*, Alcan, Paris, 1887. Pentru descrierea altor experienţe de „inducţie psihomotrice“, vezi Arnauld Pierre, „La musique des gestes. Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction“, în *Aux origines de l'abstraction, 1880–1914*, catalog de expoziţie, Réunion des musées nationaux, Paris, 2003, pp. 96–97.

[19] Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, Fischbacher, Rouart & Cie, Paris şi Jobin & Cie, Lausanne, 1920, p. 99. Această carte adună textele scrise de pedagog între 1898 şi 1919. Émile Jaques-Dalcroze este fondatorul metodei numite „euritmie“.

[20] Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, trad. fr. de N. Debrand şi B. du Crest, Denoël, Paris, 1989, p. 188 [prima ediţie, 1912].

[21] Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation, op. cit.*, p. 164.

într-o oarecare măsură, măiestria dansatorului. Dar explicaţia rămâne insuficientă. În 1906, englezul Charles Scott Sherrington, unul dintre părinţii fondatori ai neurofiziologiei, reuneşte în termenul de „proprioceptie“ ansamblul conduitelor perceptive care conduc la acest al şaselea simţ pe care îl numim astăzi „simţul mişcării“ sau „chinestezie“[22]. Foarte complex, acesta conexează informaţii de ordin articular şi muscular, precum şi de ordin tactil şi vizual, toţi aceşti parametri fiind în mod constant modulaţi de o motilitate mai estompată, cea a sistemului neurovegetativ care regularizează ritmurile fiziologice profunde: respiraţie, flux sanguin etc. Acest teritoriu al mobilităţii, conştiente şi inconştiente, a corpului uman se deschide explorărilor dansatorilor în secolul XX. În acest spaţiu, sensibilul şi imaginarul dialoghează cu un infinit rafinament, suscitând interpretări, ficţiuni perceptive, care dau naştere tot atâtor corpuri poetice.

III. Mişcarea involuntară

Printre temele care parcurg, sub diverse forme, întreaga istorie a dansului modern şi contemporan, cea a mişcării involuntare capătă o importanţă semnificativă. Motivul este deja prezent la începutul secolului, până la punctul în care devine preocuparea inaugurală a dansului modern. Nu este o întâmplare dacă Loïe Fuller atinge cele mai mari succese într-o epocă în care hipnoza furnizează pretextul unei forme de spectacol foarte apreciate. În autobiografie, dansatoarea povesteşte cum a pus la punct primele dansuri cu voal în 1891 pentru a încarna rolul unei tinere femei căzute într-un somn hipnotic, temă foarte populară atunci pe scenele vodevilului american. În Europa, departe de a fi limitate la laboratoare în care, în aceeaşi perioadă, se elaborează premisele foarte serioase ale psihanalizei, experienţele somnului hipnotic vor hrăni o întreagă modă a demonstraţiilor „oculto-ştiinţifice“[23].

[22] Vezi Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris, pp. 31–59. Lucrarea în care Sherrington dezvoltă noţiunea de „proprioceptie“ se intitulează *The Integrative Action of the Nervous System*, Yale University Press, New Haven, 1906.

[23] În felul acesta Arnauld Pierre desemnează, de exemplu, demonstraţiile colonelului Albert de Rochas în jurul anului 1900. Acesta era atunci foarte cunoscut pentru experienţele

În acest context, corpul devine o scenă, fascinantă din perspectiva manifestărilor involuntare. Corpul este perceput ca revelator al mecanismelor inconştiente, atât de natură psihică, cât şi fizică. De la începuturile sale, dansul modern caută o intrare în această lume invizibilă care pare să conţină germenul mobilităţii emoţionale şi corporale. După Loïe Fuller, Isadora Duncan va lăsa o mărturie elocventă. În autobiografie, ea relatează astfel motivaţia primă a dansului său, spre 1900: „ Visam [...] să descopăr o mişcare iniţială de unde s-ar naşte o întreagă serie de alte mişcări fără ca voinţa mea să intervină, care să nu fie decât reacţia inconştientă a mişcării iniţiale.“ Şi, puţin mai sus: „Ore întregi, rămâneam în picioare, nemişcată, cu mâinile încrucişate între sâni, la înălţimea plexului solar [...], şi am ajuns să descopăr resortul central al fiecărei mişcări, centrul puterii motrice [...] de unde izbucneşte dansul gata făcut.“[24]

Trebuie să amintim că Isadora Duncan a fost printre primele dansatoare care au abandonat corsetul. Acesta provoca, spune ea, „deformarea scheletului uman, atât de frumos totuşi, deplasarea organelor interne şi degenerescenţa unei bune părţi din muşchii corpului feminin“, precum şi alterarea respiraţiei[25].

---

sale de sugestionare muzicală transmisă sub hipnoză unui model profesionist, dansatoarea Lina: „Undele sonore intră în ea şi acţionează în mod inconştient muşchii şi nervii acestui trup care palpită şi care realizează astfel, purtat în sferele misterului, atitudini sublime pe care ar fi incapabil să le creeze în orele de conştiinţă şi viaţă.“ (Albert de Rochas, *Les Sentiments, la Musique et le Geste*, citat de Arnauld Pierre, „La musique des gestes...“, art. cit., p. 98). Pe versantul psihiatriei, Jean-Martin Charcot studiază, la Salpêtrière, manifestările fizice ale istericilor în stare de hipnoză. El se interesează, de asemenea, de fenomenele de „automatism ambulatoriu“ şi descrie uneori isteria ca o stare de „semisomnambulism permanent“. Această concepţie va constitui un punct de plecare către noi dezvoltări teoretice pentru Pierre Janet, Josef Breuer, Sigmund Freud... Vezi Henri F. Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Fayard, Paris, 1994, p. 154 şi 177.

[24] Isadora Duncan, *Ma vie*, traducere în franceză de Jean Allary, Gallimard, Paris, 1932, p. 94 şi 92 [prima ediţie în engleză, *My Life*, 1927].

[25] Citat în Ann Daly, *Done into Dance*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1995, p. 31. Isadora Duncan este o protagonistă activă a mişcări de *dress reform* la începutul secolului al XIX-lea. În acel moment, numeroşi doctori au oferit dovezi despre efectele negative ale corsetului asupra sănătăţii fizice şi psihice a femeilor. Pentru elemente istorice despre reforma vestimentaţiei şi legăturile sale cu dansul american, vezi Helen Thomas, *Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance*, Routledge, Londra şi New York, 1995.

Importanţa pe care dansatoarea o dă trunchiului, creuzet al funcţiilor viscerale şi al rezonanţelor afective, găseşte, şi de această dată, ecouri în descoperirile contemporane ale fiziologilor despre sistemul nervos autonom, mai ales despre reflexele şi existenţa unui „plex visceral“ care funcţionează după modelul sinergiei[26]. Pe urmele Isadorei Duncan, primele generaţii de dansatori moderni americani moştenesc ideea unui centru fiziologic şi emoţional al mişcării situat în bust şi conceput ca punctul de origine al tuturor mişcărilor. În 1918, Helen Moller, una dintre primele profesoare de dans modern, este categorică: „Centrul generator al oricărei expresii fizice autentice se situează în regiunea inimii [...]. Toate mişcările care emană din altă sursă sunt estetic inutile.“[27] Americanca vizează aici foarte explicit dansul clasic şi predilecţia sa pentru mişcările periferice, membrele desenând într-o oare-care măsură figuri în spaţiu[28]. Locul care revine „centrului motor“ se deplasează spre tors, în timp ce imaginarul şi tehnicile de dans modern se transformă. Pentru Martha Graham, începând cu anii 1930, bazinul a devenit rezervorul forţelor motrice. El este într-adevăr „centrul de greutate“, adică punctul de mobilizare al întregii mase corporale şi de transport prin mişcare. În ochii coregrafei, trunchiul este acea parte a corpului „unde emoţia devine vizibilă prin acţiunea conjugată a mecanicii şi chimiei corporale – inimă, plămâni, stomac, viscere, coloană vertebrală“[29]. Mişcarea propriu-zisă nu

---

[26] Vezi Charles Scott Sherrington, *The Integrative Action of the Nervous System*, *op. cit.* Vezi, de asemenea, Richard E. Talbott. „Ferrier, the synergy concept, and the study of posture and movement“, în Richard E. Talbott şi Donald R. Humphrey (coord.), *Posture and Movement*, Raven Press, New York, 1977, pp. 1-12.

[27] Citat de Hillel Schwartz, „Torque: the new kinaesthetics of the twentieth century“ în Jonathan Crary şi Sanford Kwinter (coord.), *Incorporation, Zone 6*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1992, p. 73.

[28] Este reproşul constant pe care dansatorii moderni îl fac dansului clasic. După cum demonstrează codificarea paşilor şi a mişcărilor braţului la care recurge, tehnica clasică favorizează activitatea membrelor (segmentară) în detrimentul torsului (perceput ca o totalitate). Dansul clasic produce astfel forme stilizate, caligrafice, am putea spune, acolo unde dansul modern lucrează mai întâi mişcarea la nivelul emergenţei sale, dincolo deci de orice figură.

[29] Citat de Agnes DeMille, *Martha Graham: The Life and Work of Martha Graham*, Vintage Books, New York, 1991, p. 72. Vezi, de asemenea, Alice Helpern, *The Technique of Martha Graham*, Morgan & Morgan, New York, 1994, pp. 24–25.

este decât extrapolarea acestei motilităţi interne (în parte reflexe) către percepţia la care trebuie să se conecteze.

În acest sens, ascultarea ritmurilor fiziologice are un rol major chiar de la începuturile dansului modern. Tăcerea, nemişcarea sunt condiţiile principale ale acestei noi atenţii la „rumorile fiinţei". „Să ascultăm bătăile inimii, susurul şi murmurul propriului nostru sânge"[30], recomanda Mary Wigman, pioniera dansului modern german. În ceea ce priveşte respiraţia, aceasta „comandă în mod silenţios funcţiile musculare şi articulare", continua dansatoarea. De asemenea, amplitudinea şi viteza mişcării dansatorului sunt efectul „puterii dinamice a respiraţiei relevate în gradul de intensitate şi tensiune al momentului"[31]. Alternanţa inspiraţiei şi expiraţiei oferă dansatorilor matricea principiilor de tensiune/relaxare care promit multiple interpretări şi dezvoltări de-a lungul secolului XX. Ea conduce, în egală măsură, spre conştiinţa spaţiului intracorporal plastic, în acelaşi timp volumetric şi direcţional: prin respiraţie, corpul se dilată şi se contractă, se întinde şi se strânge. Prin ea se produce raportul înlănţuit şi continuu între spaţiul interior şi spaţiul exterior. Respiraţia pregăteşte acel *ostinato* al oricărei mobilităţi. Oscilaţia, ondulaţia sunt traducerile sale cinetice reflexe. „Dansul involuntar" al Isidorei Duncan aspiră la fluxul şi refluxul autonom al valului. „Orice energie, scrie dansatoarea în 1905, se exprimă prin această unduire. Toate mişcările naturale şi libere par să se conformeze acestei legi."[32] Iar dansatoarea pare să extrapoleze: „Văd valuri care acoperă toate lucrurile. Dacă privim arborii supuşi capriciilor vântului, nu par ei oare de asemenea a se conforma liniilor valului? […] De altfel, sunetele, lumina nu se propagă la fel ca undele? […] Şi zborul păsărilor, […] şi saltul animalelor."[33]

[30] Mary Wigman, *Le langage de la danse*, traducere în limba franceză de Jacqueline Robinson, Chiron, Paris, 1990, p. 17 [prima ediţie, *Die Sprache des Tanzes*, 1963].

[31] *Ibid.*, p. 16. Pentru o analiză subtilă şi frumoasă a dansului lui Mary Wigman şi a tehnicii sale, vezi Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban-Mary Wigman*, Chiron, Paris, 1996.

[32] Isadora Duncan, „Le danseur et la nature", *La Danse de l'avenir*, traducere în limba franceză de Sonia Schoonejans, Complexe, Bruxelles, 2003, p. 64.

[33] *Ibid.*

IV. Continuum viu

A trezi percepţia pulsaţiilor fiziologice conduce la conştientizarea mişcării ca un continuum. Dacă nimic nu se opune, mobilitatea intimă a corpului şi proiecţia sa în spaţiu răspund unui principiu de propagare, de contagiune reactivă. Imobilitatea nu există, doar gradaţii ale energiei, uneori infinitezimale. De la începutul secolului al XIX-lea, Genevieve Stebbins pune la punct exerciţii pentru a rafina perceperea acestei game energetice, subiacente chiar absenţei mişcării. La confluenţa dintre teatru, dans şi terapie, Stebbins dezvoltă o metodă de „cultură psiho-fizică" care exercită un impact considerabil asupra domeniului dansului şi teatrului[34]. Una dintre intuiţiile capitale ale lui Stebbins este de a surprinde importanţa a ceea ce se petrece înaintea mişcării. În acest sens, ea elaborează o practică de relaxare, fondată pe o artă complexă a respiraţiei, impregnată de yoga şi, indirect, de Qi Gong[35]. „Adevărata relaxare, scrie ea în 1902, înseamnă a abandona corpul gravitaţiei, spiritul naturii, şi întreaga energie respiraţiei dinamice şi profunde." Imobilitatea nu semnalează „absenţa energiei vitale", ci „un formidabil

[34] Născută din aculturaţia teoriilor cântăreţului francez François Delsarte în Statele Unite, metoda Genevieve Stebbins este una dintre primele care a beneficiat de ideea unui *feed back* psihocorporal în câmpul practicii expresive. Noţiunea unei tranzitivităţi între gest şi emoţie s-a dovedit crucială pentru reformarea antrenamentului actorului în secolul XX. Vezi *Les Fondements du mouvement scénique – Delsarte, Laban, Meyerhold, Vakhtangov, Taïrov, Grotowski, Barba, la C.N.V.*, actele colocviului de la Saintes, 5–7 aprilie 1991, La Rochelle et Saintes, Rumeur des Âges et Maison de Polichinelle, 1993.

[35] Genevieve Stebbins introduce Qi Gong-ul în metoda sa *via* „gimnastica suedeză", de care se interesează cu pasiune. Fondatorul acestui sistem de educaţie fizică, suedezul Per Henrik Ling, s-ar fi interesat, la începutul secolului al XIX-lea, de sintezele realizate de Jean Amiot, iezuit francez din secolul al XVIII-lea, despre aspectul medical al Qi Gong-ului, artă chinezească consacrată stăpânirii lui *Qi*, adică energiei sau fluxului vital. Vezi Jean-Marie Pradier, *La scène et la Fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V^e siècle av.J.-C. – XVIII^e siècle)*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1997, p. 320. Aporturile, mai mult sau mai puţin directe, perspectivele somatice orientale joacă un rol foarte important în mai multe curente şi tehnici ale dansului modern şi contemporan. Genevieve Stebbins însăşi a exercitat o influenţă hotărâtoare asupra dezvoltării chineziologiei şi metodelor cunoscute sub numele de „educaţie somatică" în Europa şi în Statele Unite.

rezervor de putere"[36]. Calitatea, încărcătura expresivă a mişcării îşi găsesc sursa în această latenţă. Totul porneşte de aici, de la culoarea emoţională a gestului până la amplitudinea desfăşurării sale în spaţiu. Această conştiinţă a unui nivel de organizare invizibilă a expresiei este fundamentul a numeroase dezvoltări ale teatrului şi dansului în secolul XX[37].

Pentru Genevieve Stebbins, energia poate crea infinite modulaţii. Din anii 1890, profesoara conduce această experienţă prin „exerciţii de descompunere". Într-o lentă propagare conştientizată prin perfecţionarea percepţiei chinestezice, mişcarea fiecărei părţi a corpului o antrenează pe următoarea, după „principiul succesiunii", care anticipează motivul valului, preferat de Isadora Duncan. Coloana vertebrală devine axul şi cureaua de transmisie a acestei contagiuni cinetice. Aşadar, este crucial ca flexibilitatea spatelui să fie lucrată. După Ted Shawn, fondator în 1914, împreună cu soţia sa Ruth Saint Denis, al primei şcoli de dans modern din Statele Unite, „scopul este de a mobiliza fiecare vertebră, separat şi conştient, pentru a elibera coloana vertebrală de orice rigiditate susceptibilă a interveni în fluxul unei succesiuni pure"[38]. Dacă aceasta poate da naştere unei experienţe a lentorii şi reţinerii, ea poate, de asemenea, să fie provocată după modelul traversării fulgerătoare, al elanului deflagrant. Coloana vertebrală are astfel rolul unui resort. Vaslav Nijinski, ale cărui salturi erau celebre, nu afirma că „sărea cu spatele"?

Una dintre cele mai elaborate şi mai explorate expresii dinamice ale mişcării succesive este spirala. Mişcarea ca un continuum şi, astfel, metaforă a principiului vital, se afirmă plenar. Înainte chiar de naşterea dansului modern

[36] Genevieve Stebbins, *The Delsarte System of Expression*, Edgar S. Werner, New York, 1902, p. 401 şi 407. Vezi, de asemenea, *Dynamic Breathing and Harmonic Gymnastics*, Edgar S. Werner, New York, 1983.

[37] În domeniul teatrului, aceasta este foarte clar conceptualizată, de exemplu, de către Eugenio Barba, sub termenul de „pre-expresivitate". Vezi Eugenio Barba, „Une amulette faite de mémoire. La signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur" în Patrick Pezin, *Le Livre des exercices à l'usage des comédiens*, Saussan, L'Entretemps, 1999. În domeniul dansului, Hubert Godard a elaborat noţiunea de „pre-mişcare". Vezi, de exemplu, „Le geste et sa perception", în Marcelle Michel şi Isabelle Ginot (coord.), *La Danse au XX^e siècle*, Bordas, Paris, 1995.

[38] Ted Shawn, *Every Little Movement: A Book about François Delsarte*, Dance Horizons, New York, 1963 [prima ediţie, 1954].

propriu-zis, Stebbins propune diferite feluri de căderi şi ridicări spiralate, pe care le asociază cu spiritualitatea unor dansuri rituale din Orient[39]. Solo-urile pivotante ale lui Ruth Saint Denis se înscriu în această linie. În 1906, la Berlin, dansatoarea americană îl uimeşte pe poetul Hugo von Hoffmanstahl, care celebrează „succesiunea fermecătoare a mişcărilor [sale] din care nimeni nu poate surprinde o postură"[40]. Prin Doris Humphrey, începând cu anii 1930, dinamica elicoidală primeşte o interpretare aproape mistică. Tehnica elaborată de dansatoare se bazează pe jocul permanent între pierderea şi regăsirea echilibrului. Consimţirea căderii, abandonarea corpului în faţa legilor gravitaţiei sunt aici asumate ca o condiţie a saltului înapoi şi a zborului. Dansul lui Doris Humphrey este parcurs în întregime de vrii care urcă şi coboară, iar această circulaţie încarnează, în ochii coregrafei, însăşi mişcarea vieţii. „Dansul formează un arc între două morţi", scrie coregrafa; este această călătorie, continuu reîncepută, prin care fiinţa se eliberează de fixitatea orizontală a cadavrului, şi de cea verticală, la fel de mortifiantă, a corpului nemişcat şi ridicat[41].

Dacă spirala este asimilată vieţii este pentru că ea acţionează prin transformare. Ea transformă continuu polarităţile şi dimensiunile mişcărilor. Centralul şi perifericul, ascendentul şi descendentul, faţa şi spatele se înlănţuie fără încetare. Spirala este de fapt principiul de organizare elementar al organismelor şi ţesuturilor vii. De exemplu, fibrele musculare din corpul omenesc sunt astfel construite. În anii 1970, dansul unei Trisha Brown este ca un vârtej. Nici o rezistenţă carnală nu pare să se mai opună circulaţiei fluxului cinetic care se scurge, ricoşează, freamătă, se strânge şi se derulează în jurul unei diversităţi de axe principale şi secundare. Explorarea acestei calităţi a mişcării inaugurează, în opera coregrafului american, ciclul „structurii moleculare instabile", numit astfel de criticul de artă Klaus Kertess,

[39] Vezi Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth Century American Delsartism*, Greenwood Press, Wesport şi Londra, 1999, p. 105 şi 108.

[40] Hugo von Hoffmanstahl, „La danseuse incomparable", articol apărut în *Die Zeit*, 1906. O traducere în limba franceză este propusă de Suzanne Wirtz în *Io, la revue de la psychanalyse*, nr. 5, 1994, pp. 13–17.

[41] Vezi Doris Humphrey, *The Art of Making Dances*, New York, Grove Weindenfield, 1959, p. 106.

cu referire precisă la „mişcarea browniană“[42] care descrie comportamentul, continuu şi intermitent în acelaşi timp, al particulelor microscopice în suspensie în lichid sau gaz. De la valul duncanian la structura moleculară browniană, pentru a nu pomeni decât aceste exemple, metafora naturalistă se dovedeşte nu doar recurentă, ci în acţiune, de-a lungul întregii istorii a dansului în secolul XX.

În anii 1990, canadianca Marie Chouinard reinterpretează câteva din aceste aspecte. Mişcarea-semnătură a coregrafei este ondularea coloanei vertebrale. Această mişcare se naşte din apă, acolo unde şi-a descoperit dansul, după cum mărturiseşte ea. Scufundat, corpul retrăieşte experienţa intrauterină a legănării coloanei vertebrale. În imponderabilitatea lichidului amniotic, coloana „respiră“ şi se ondulează în ritmul lent al fluxului şi refluxului lichidului cefalorahidian[43]. Dar această ondulare are alte conotaţii. Ea indică de asemenea afinităţi reptiliene. Numeroase mişcări coregrafiate de Marie Chouinard au suscitat reminiscenţe animaliere. Foarte influenţată de teoriile lui Bonnie Bainbridge Cohen[44], coregrafa consideră că ontogeneza recapitulează filogeneza. Dezvoltarea motrică a fiinţei umane ar rezuma stadiile evoluţiei speciilor, de la organismul unicelular până la mamifere, trecând prin peşti, amfibieni şi reptile. Fiecărui stadiu i-ar corespunde maturizarea unei scheme neuromotorii specifice, toate aceste scheme integrându-se spre sfârşitul primului an de viaţă al copilului pentru a permite trecerea la verticalitate. Dansul lui Chouinard caută să desfacă firele „memoriei motrice“. Astfel, Marie Chouinard pare să-şi replieze membrele şi să le lanseze

[42] După numele botanistului britanic Robert Brown (1773–1859), care a observat pentru prima dată fenomenul.

[43] În unele teorii din osteopatie această mişcare este numită „respiraţie primară“. Apare în luna a treia din viaţa intrauterină. „Pe acest ritm fiziologic de bază se grefează toate celelalte ritmuri/mişcări […], mai ales cel al respiraţiei pulmonare.“ Vezi Odile Rouquet, *De la tête aux pieds*, Éd. Recherche en mouvement, Paris, 1991, pp. 15 şi 90.

[44] Bonnie Bainbridge Cohen este creatoarea metodei somatice „Body-Mind Centering“. Vezi *Sentir, ressentir, agir: l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, traducere în limba franceză de Madie Boucon, Contredanse, Bruxelles, 2002 [prima ediţie, *Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body –Mind Centering*,1993]. Lucrarea adună o serie de texte scrise de Bonnie Bainbridge Cohen între 1980 şi 2002.

într-un buchet din stomac, reîntorcându-se la viaţa embrionară, mai precis la acea perioadă din viaţa intrauterină unde mişcarea fetusului se desfăşoară şi se organizează în jurul cordonului ombilical. În regnul animal, steaua de mare prezintă acest tip de funcţionare radială. Totuşi, coregrafa nu caută neapărat să înfăţişeze evoluţia filogenetică, ci să izoleze motivul cinetic presupus a fi inerent fiecărei etape, pentru a-l deplasa, a-l înlănţui altfel, pentru a face din el materia unei metamorfoze corporale, a unei hibridizări imaginare, prin care ea îşi reînnoieşte corpul interpretând în acelaşi timp lumea. Ca şi cum, explorând pulsaţiile infime ale propriului trup, dansatoarea ar descoperi inevitabil alte ritmuri, alte stări ale materiei.

V. Memoria materiei

Pentru Rudolf Laban, la mijlocul anilor 1910, cea mai importantă sarcină a unui dansator, dar şi a unui actor sau mim este de a dezvolta un *savoir-sentir*[45]. Dar acesta nu priveşte doar „factorii biologici ai vieţii“[46], chiar dacă aspectul menţionat este fundamental. Rafinarea percepţiei trebuie de asemenea să conecteze dansatorul cu fluxurile ritmice ale vieţii moderne, cu vibraţiile sale. De la ascensor la *montagne-russe*, trecând prin film sau fonograf, tehnologiile erei industriale suscită experienţe perceptive inedite[47]. Rupturile spaţio-temporale, sacadate, accelerările induc coordonări chinestezice şi noi modalităţi de comportament. În ochii lui Laban, acest regim sacadat, propriu vieţii moderne, prezintă totuşi un pericol: el obliterează memoria, împiedică acumularea experienţei. De aici sărăcirea vieţii senzoriale şi emoţionale, o capacitate de relaţionare cu lumea din ce în ce mai lacunară.

Laban abordează „corporeitatea“ omului modern ca pe un palimpsest. Întreaga evoluţie a materiei ar fi codată aici, accesibilă sub forma urmelor

[45] Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne…*, *op. cit.*, p. 86. Termenul este împrumutat de Rolf Tiedemann.

[46] Rudolf Raban, citat de Isabelle Launay, *ibid.*, p. 91.

[47] Vezi analiza lui Hillel Schwartz, „Torque: the new kinaesthetics of the twentieth century“, art. cit.

şi a vibraţiilor care pot fi reactivate. Teorii evoluţioniste[48] şi ezoterism se amestecă în viziunea lui Laban. Tema vibraţiei o apropie mai ales de teozofie, pentru care „vibraţia creează orice formă materială“[49]. Vibratilă în esenţă, mobilitatea este, în ochii lui Laban, calea regală pentru a trezi „memoria involuntară“. Ea conectează dansatorul, actorul şi mimul la diversitatea fenomenelor. Teoreticianul austro-ungar a exersat o influenţă capitală asupra evoluţiilor dansului modern german şi american elaborând arta improvizaţiei. Laban este inventatorul unei abordări a improvizaţiei care face din uitare (cunoştinţe achiziţionate, automatisme…) condiţia *sine qua non* a oricărei rememorări şi a oricărei creaţii. Metoda sa vizează să descompună *habitus*-urile corporale pentru a suscita o stare de receptivitate care are afinităţi cu starea modificată de conştiinţă spre care tind tehnicile orientale. Asemenea arcaşilor zen sau actorului de teatru nô, cel care improvizează creează, în viziunea lui Laban, o stare de „prezenţă–absenţă“ care îl face permeabil fluxurilor senzoriale subtile, la care el reacţionează imediat, din toată fiinţa. Împinsă până la ultimele consecinţe, improvizaţia creează o tulburare perceptivă, o beţie chinestezică unde reperele se pierd, reanimând dispoziţii motrice adormite. La începutul anilor 1960, tehnicile de improvizaţie ale Annei Halprin, atât de importante pentru o întreagă generaţie de dansatori postmoderni americani, vor tinde spre un scop similar. Rememorarea dorită de Laban nu are legătură cu amintirile personale. Din perspectiva teoreticianului, dacă improvizaţia poate „elibera saltul din animal, transmite

[48] Darwinismul a avut un mare impact asupra teoriilor expresiei susţinute de dansatori şi actori la începutul secolului al XIX-lea şi nu numai. Influenţa este deja sesizabilă la Genevieve Stebbins. Ea este revendicată de Isadora Duncan, foarte influenţată de „filozofia păgână“ a oratorului umanist Robert Green Ingersoll (care se prezenta ca „buldogul“ lui Charles Darwin în Statele Unite). Teoriile moniste ale naturalistului Ernst Haeckel, adoptate în mod liber de Darwin, au influenţat-o pe Duncan şi au exersat o influenţă determinantă asupra liderilor mişcării „asconiene“. La Ascona, în Elveţia, în cadrul comunităţii Monte Verità, Laban a fondat, în 1913, o şcoală destinată explorării mişcării sub toate formele.

[49] Pentru importanţa vibraţiei şi a rezonanţelor ezoterice, vezi Inge Baxman, „Mouvement, espace et rythme dans l'imaginaire communautaire moderne en Allemagne“, în Claire Rousier (coord.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003, pp. 129–130.

balansarea secretă a plantelor şi mişcarea intimă a unui cristal în formare“[50], ea conectează de asemenea dansatorul la arta gestuală a generaţiilor trecute. Laban concepe efectiv obiectele ca „un concentrat de memorie corporală“[51]. Fiecare obiect păstrează nu doar amprenta, dar şi ceva din frecvenţa energetică a gesturilor care l-au modelat. A învăţa să percepi şi să interpretezi energia ascunsă în configuraţiile materiei ar fi, pentru Laban, chiar vocaţia artei dansatorului. Dansul s-ar situa astfel, după cum spunea Rilke despre poezie, „la încrucişarea formelor şi a imaginaţiei forţelor“.

Dacă această viziune ţine într-un fel de ezoterismul romantic, ea rezonează cu unele preocupări ale psihologiei experimentale, contemporane cu Laban, care efectiv va dezbate problema memoriei corporale. În 1912, în timp ce dansatorul este în plină căutare, lucrările lui Théodule Ribot avansează câteva ipoteze asupra subiectului. Pentru acest cercetător, „fenomenele motorii au, mai mult decât altele, tendinţa de a se organiza, de a se solidifica“. De asemenea, „ceea ce subzistă din stările de conştiinţă, din percepţii, emoţii, este «porţiunea chinestezică», «reprezentarea motrice»“. Iar stările de conştiinţă, susţine autorul, „nu sunt reactivate decât sub efectul condiţiilor motrice care sunt *substratum*-ul lor“[52]. Ar reieşi că memoria involuntară la care Laban doreşte să aibă acces este în acelaşi timp motrice şi fizică. Dezasamblând gesturi sau ritmuri, dansatorul ar regăsi în mod necesar stările de conştiinţă pierdute. Stările de materie, stările de corp, stările de conştiinţă nu ar forma decât unul şi acelaşi ţesut.

Intuiţia majoră a lui Laban rămâne aceea de a fi legat problema memoriei corporale cu cea a raportului cu legile gravitaţiei. Tocmai pentru că dansatorul îşi transportă corpul – dansul nu este oare, prin definiţie, transferul greutăţii corpului în timp şi spaţiu? –, el dezvoltă un raport particular cu memoria. Din anii 1920, Laban face din problema greutăţii corpului şi din

[50] Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne… op. cit.*, p. 157.

[51] *Ibid.*, p. 90.

[52] Vezi Arnauld Pierre, „La musique des gestes…“, art. cit., p. 88 şi 100. Citatele din Théodule Ribot sunt extrase din articolul „Les mouvements et l'activité inconsciente“, *Revue philosophique*, vol. LXXIV, iulie–decembrie 1912, reed., Paris, Cariscript, 1991, pp. 19 şi 41.

deplasarea sa centrul reflecţiilor sale asupra mişcării. Modul în care fiecare administrează relaţia cu propria greutate – adică felul în care ne organizăm ţinuta pentru a sta în picioare şi a ne adapta legilor gravitaţiei – este eminamente variabil. Acesta este în acelaşi timp tributar constrângerilor mecanice, trecutului psihologic al individului, timpului şi culturii în care se înscrie. După Laban, această gestionare complexă a verticalităţii, şi deci a relaţiei cu gravitaţia, depinde de „o atitudine interioară (conştientă sau inconştientă)“ care determină calităţile dinamice ale mişcării[53]. Modulaţiile transferului de greutate definesc ritmul mişcării şi, de asemenea, stilul lor[54]; ele conferă fiecărui individ, din prima copilărie, „semnătura sa corporală“, natura cinematică a gesturilor sale. Expresiile materiale ale unei civilizaţii – arhitectura, obiectele, tehnologiile pe care le promovează – exprimă nu doar alegeri ponderale, ci sedimentează reprezentări ale corpului care caracterizează o epocă.

Pentru că lucrează cu forţa de greutate, dansul este un puternic activator al stărilor prin care a trecut corpul. El mobilizează într-adevăr o memorie fundamentală. Ştim astăzi că aceasta este înscrisă „nu în circuitele nervoase, ci în modelajul plastic al ţesuturilor care generează organizarea tensională a corpului“[55]. Fasciile, adică ţesutul conjunctiv care cuprinde şi conectează toate celelalte structuri ale corpului (muşchi, organe…), „ar reprezenta memoria“, dincolo de orice conştiinţă. Acestea ar fi literal sculptate de

[53] Numită la început „eukinetică“, această gestiune a dinamicilor mişcării va fi conceptualizată, începând cu anii 1940, de Laban sub termenul de „efort“, noţiune care va constitui fundamentul teoriei *effort-shape*, dezvoltată de discipolii lui Laban în Anglia, apoi în Statele Unite, începând cu anii 1950.

[54] Astfel, Laban poate compara alegerile ponderale în „dansul mlădios […] al orientalului, dansul […] înfocat al spaniolului, dansul în cerc, calculat, al anglo-saxonilor“. Aici, el vede tot atâtea „manifestări ale efortului, selecţionate şi cultivate până la a deveni expresia mentalităţii grupurilor sociale particulare“. Aşadar, atitudinea faţă de greutate devine pentru Laban un criteriu de analiză antropologică, dar şi un material de creaţie. Vezi Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, traducere în limba franceză de Jacqueline Challet-Haas şi Marion Bastien, Actes Sud, Arles, 1994, p. 40 [prima ediţie, în limba engleză, *The Mastery of Movement*,1950].

[55] Vezi Hubert Godard, „Le déséquilibre fondateur“ [interviu cu Laurence Louppe], *Art press*, supliment, nr. 13, *20 ans, l'histoire continue*, 1993, p. 140.

întâmplările pe care fiecare le întâlneşte în istoricul său către verticalitate. Fasciile ar constitui înregistrarea corporală, modelând particularităţile de ţinută ale individului[56]. Din punct de vedere psiho-biologic, Henri Wallon a demonstrat, de altfel, în anii 1940, că primul contact al nou-născutului cu anturajul său trece prin contracţiile muşchilor gravitari, numiţi de asemenea muşchi tonici[57]. Această teorie, în 1960, a condus la conceptul de „dialog tonic“[58]. Acest limbaj relaţional de crispări şi destinderi primeşte, de la început, o nuanţă afectivă. Accesul progresiv la verticalitate prin dezvoltarea musculaturii gravitare este astfel inextricabil legat de istoricul psihologic al individului şi de raportul său cu celălalt. Nici o modificare a tonicităţii corpului fără modificări ale stării emoţionale, şi viceversa. Or, muşchii tonici anticipează orice posibilitate de mişcare, deci de transfer ponderal, în timp ce ţesutul conjunctiv mobilizează globalitatea structurii corporale.

Nu doar greutatea, afectele şi mişcarea sunt incorporate unele în altele, dar şi cea mai mică mişcare implică individul în totalitatea sa funcţională. Aceasta e o mărturie a gradului în care însăşi fibra fiinţei este supusă efectelor greutăţii. Rudolf Laban nu s-a mulţumit să imagineze mijlocul unei rememorări, în acelaşi timp difuze şi globale, a stărilor de materie. El a văzut aici, de asemenea, vectorul unei transformări profunde a individului. Plonjând în materia sa corporală, înscriindu-şi aici activ imaginarul, dansatorul reconfigurează efectiv dispoziţiile sale perceptive. Pentru Laban, dansul nu poate proveni dintr-o oarecare formă de expresionism. Dacă „moţiunea“ nu este separabilă de „emoţie“, cum ar putea fi ea expresia acesteia? Dansul nu exprimă nici o interioritate psihologică. El este în mod fundamental, după

[56] Vezi R. Louis Schultz şi Rosemary Feitis, *The Endless Web. Fascial Anatomy and Physical Reality*, North Atlantic Books, Berkeley, 1996. Noţiunea de ţesut conjunctiv a fost dezvoltată la sfârşitul anilor 1930 de Ida Rolf, creatoarea unei metode de somatică, „Rolfing“, care se bazează pe ideea de plasticitate a fasciilor şi a rolului lor de fundament structural al corpului.

[57] Henri Wallon, *Les Origines du caractère chez l'enfant*, PUF, Paris, 1970 [prima ediţie, 1945]. Muşchii gravitari/tonici sunt muşchii paravertebrali profunzi care determină postura. Acţiunea lor este reflexă.

[58] Dezvoltat în special de neuropsihiatrul Julian de Ajuriaguerra. Vezi Michel Bernard, *Le Corps*, Éd. du Seuil, Paris, 1995, pp. 54–71.

formula lui Laban, acel „poem al efortului“[59] prin care fiinţa nu încetează să îşi inventeze propria materie.

VI. „Imaginaţia este singura limită pentru inventarea mişcării“ (Merce Cunningham)

Merce Cunningham a fost de la început convins de faptul că mediumurile perceptive sunt funciar maleabile. Iar faptul că fac dovada unei tendinţe rutiniere i se părea la fel de evident. Anii de formare ai dansatorului american se desfăşoară într-un climat cultural dominat de moda „automatismului“. Căutarea conduitelor involuntare care, la începutul secolului, făcea parte dintr-un efort de emancipare, a devenit, în anii 1940, un clişeu, în serviciul unei mitologii a inconştientului[60]. Oricum, astfel Merce Cunningham şi colaboratorul său, compozitorul John Cage, percep nu numai practicile de scriitură sau desen automatic al suprarealiştilor, ci şi prelungirea lor picturală în expresionismul abstract. Or, Cage şi Cunningham gândesc că, individul, pradă „preferinţelor instinctive“, nu produce, decât ceea ce cunoaşte deja, „naturalul“, chiar şi inconştientul fiind cultural condiţionate. Din perspectiva coregrafului, posibilităţile mişcării sunt limitate mai mult de ceea ce ne imaginăm ca fiind posibil într-o epocă şi într-un context dat – adică de reprezentările mentale ale „naturalităţii“ corpului – decât de constrângerile anatomice reale. Cunningham intuieşte că mişcarea este înainte de toate percepţie: pentru a descoperi potenţialităţi cinetice inedite, trebuie bulversată în primul rând sfera perceptivă.

Dacă Rudolf Laban şi dansatorii moderni germani au prelungit această bulversare prin căutarea unei beţii chinestezice[61], Cunningham optează pentru o strategie radical diferită: el recurge la operaţii aleatorii. Suprarealiştii

[59] Citat de Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne…*, *op. cit.*, p. 114.

[60] Merce Cunningham face primii paşi de dansator profesionist sub îndrumarea coregrafei Martha Graham, influenţată de teoriile lui Carl Gustav Jung despre inconştientul colectiv. În această perioadă, numeroşi artişti americani erau influenţaţi fie de teoriile lui Jung, fie de cele ale lui Freud, *via* impactul suprarealismului.

[61] Practicile de improvizare sunt introduse în Statele Unite la începutul anilor 1930, prin intermediul dansatoarei şi coregrafei germane Hanya Holm, eleva lui Mary Wigman.

au exploatat această cale înaintea lui, dar Cunningham se distanţează de concepţia unui „hazard obiectiv“, revelator al dorinţei inconştiente a subiectului. Punerea în funcţiune a aleatoriului se dovedeşte, la coregraful american, un releu în mod esenţial instrumental, revendicat pentru impersonalitatea sa. Într-adevăr, Cunningham utilizează trasul la sorţi pentru a deconstrui „modul intuitiv în care corpul proporţionează mişcarea“[62]. El pune într-o anumită măsură la încercare „semnătura corporală“, căutând să detaşeze mişcările de propensiunea lor de a se organiza întotdeauna după aceleaşi alegeri inconştiente. Neuroştiinţele actuale confirmă această intuiţie a lui Cunningham. Sistemul nervos central nu recurge decât la un „număr redus de strategii motrice dintr-o infinitate de strategii teoretice compatibile cu caracteristicile geometrice“ ale corpului. Pentru a efectua o mişcare dată, orice individ alege „o combinaţie particulară de unităţi de mişcări […] perfect singularizate“. Coordonările privilegiate sunt totuşi aceleaşi, sistemul nervos căutând „să reducă numărul gradelor de libertate, ceea ce simplifică controlul structurilor complexe“[63]. Cunningham cheamă chiar jocurile hazardului pentru a perturba circuitele perceptive. Astfel, sistemul nervos va trebui să găsească resurse în „gradele de libertate“ latente, pentru a actualiza potenţialităţile motrice nebănuite. Exerciţiul solicită o mare rigoare. Într-un solo montat în 1953, coregraful stabileşte cu ajutorul zarurilor ordinea succesiunii unităţilor sau a frazelor de mişcare concepute în prealabil pentru fiecare parte de corp: cap, trunchi, braţe, mâini, gambe, picioare… Discontinuitatea şi complexitatea rezultate din sugestiile hazardului sunt extrem de dificil de stăpânit, încât îi trebuie mai multe săptămâni pentru a reuşi să danseze acest solo de câteva minute. Dar la sfârşitul încercării, povesteşte coregraful, „remanierea sistemului [său] de coordonare nervoasă era completă“[64]. Conexiuni şi tranziţii dinamice inimaginabile deveniseră accesibile.

[62] Merce Cunningham, „Piéger l'inédit: de Lifeforms à Character Studio“, interviu cu Annie Suquet, *Nouvelles de danse*, nr. 40–41, toamnă–iarnă 1999, p. 108.

[63] Francis G. Lestienne şi Victor S. Garfunkel, „Réflexions sur le concept de représentation interne“, în Jean-Luc Petit (coord.), *Les Neurosciences et la Philosophie de l'action*, *op. cit.*, p. 182.

[64] Vezi *Le Danseur et la Danse*, interviuri realizate de Merce Cunningham cu Jacqueline Lesschaeve, Belfond, Paris, 1980, p. 83.

De la o coregrafie la alta, Cunningham se lansează într-o veritabilă asceză a percepţiei[65], făcând eforturi pentru a-şi amăgi simţurile şi a elibera astfel aspecte neexplorate ale structurii corporale şi ale posibilităţilor sale cinetice, virtual infinite, din moment ce sistemul nervos poate suporta o constantă remodelare. Artistul nu a încetat să insiste, dansul dezvoltă „flexibilitatea spiritului în acelaşi timp cu cea a corpului“[66]. Din 1991, Cunningham foloseşte în coregrafii un sistem computerizat de simulare tridimensională a mişcării, care a crescut complexitatea variabilelor preconizate. Totuşi, coregraful constată că unele succesiuni, care acum zece ani ar fi părut de o dificultate aproape insurmontabilă, sunt astăzi asimilate cu uşurinţă de dansatorii săi. Astfel, el este mereu mai convins că „posibilităţile mişcării sunt nelimitate“[67]. Dacă dificultatea coregrafiilor lui Cunningham pare exponenţială, ea se cristalizează în jurul unor alegeri proprioceptive foarte precise, de unde coerenţa lor poetică. Verticalitatea omniprezentă şi predominanţa efectelor articulare[68] concurează pentru crearea unei impresii de claritate distante, în ciuda bogăţiei compoziţionale. Nici o concesie greutăţii, nici un afect organic. Fasonat, strălucitor, din perspectiva lui Cunningham, corpul este o arhitectură sensibilă, ale cărei linii de forţă se proiectează în spaţiu, punându-l în tensiune, dincolo de corpuri.

VII. Dansul ca „dialog ponderal“

La Cunningham, dansatorul controlează întotdeauna centrul de greutate al mişcării sale, şi de aici impresia unei stăpâniri, a unei autosuficienţe. Ca reacţie împotriva acestei „autonomii gravitare“ împinse la extreme, Steve

[65] În sensul etimologic al termenului „asceză“, care provine din verbul *askein* (gr., a se exersa).

[66] Merce Cunningham, citat de Carolyn Brown, în James Klosty (coord.), *Merce Cunningham*, Dutton, New York, 1975, p. 22.

[67] *Id.*, în David Vaughan, *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, Éd. Plume, Paris, 1997, p. 60.

[68] Coloana vertebrală este axa organizatoare a dansului lui Cunningham. Vezi Merce Cunningham, „La fonction d'une technique pour la danse“ (1951), în David Vaughan, *Merce Cunningham…*, *op. cit.*, p. 60 şi urm.

Paxton, care făcea parte din compania lui Cunningham la începutul anilor 1960, elaborează zece ani mai târziu o formă de dans fondată pe schimbul greutăţii între parteneri: un dans al „împărţirii gravitare“. Numită „contact improvizat“ sau „dans-contact“, această tehnică, pe care creatorul său o califica drept „formă perceptivă“, plasează simţul atingerii în centrul său. Din cele cinci simţuri tradiţionale, atingerea este într-adevăr singurul care posedă o reciprocitate imanentă: nu poţi atinge fără a fi atins. Dacă sunt necesare minimum două persoane pentru un dans-contact, numărul participanţilor nu este limitat. Toate suprafeţele corpului, mai puţin mâinile, pot atinge partenerul şi pot servi drept sprijin pentru abandonarea propriei greutăţi sau pentru a o primi pe a altuia. Rezultă un „dialog ponderal“ unde, „prin esenţa însăşi a atingerii […], survine o interacţiune care determină două persoane să improvizeze împreună ca într-o conversaţie“[69]. Din „schimbul maselor în mişcare“ decurg variaţiile de presiune şi de forţă ale impulsului, care, la rândul său, modulează ritmurile, accentele, dinamicele mişcării. Formele rezultante sunt complexe, efemere, imposibil de premeditat pentru că se nasc din acţiunea însăşi, de unde rezultă şi noţiunea de „compoziţie instantanee“, revendicată de Paxton. Supus turbulenţei gravitare neobişnuite, dansatorul de contact ajunge să dezvolte noi modalităţi adaptative.

Acceptarea pierderii echilibrului, a căderii, stă la baza acestui dans. Centrul de gravitaţie al mişcărilor nu încetează să fluctueze în timp ce dansatorul este proiectat în configuraţii spaţiale unde verticalitatea nu mai este decât o chestiune de moment. În aceste situaţii de dezorientare rapidă, se produce un *black-out* al conştiinţei vigilente, conduitele reflexe preluând ştafeta. Una din ambiţiile lui Paxton în privinţa dansului-contact este de a slăbi această funcţionare reflexă, legată de mecanismele de supravieţuire. Acceptarea căderii – a învăţa să nu îţi strângi corpul, ci dimpotrivă să îl laşi liber pentru a primi şi distribui orizontal şocul – este în acest sens un exerciţiu de bază în dansul-contact[70]. Dacă putem „antrena conştientul să rămână deschis în timpul unor momente critice în care se declanşează

[69] Steve Paxton, citat în *Mouvement*, nr. 2, toamna 1998, p. 31.

[70] Toate căderile lui Paxton, inaugurale în elaborarea dansului-contact, se inspiră din exerciţiile de aikido.

reflexul"[71], altfel spus, dacă reuşim să disociem reflexul de teamă, întregul comportament al individului, în viziunea lui Paxton, va fi schimbat şi îmbogăţit cu posibilităţi inedite. Conştiinţa te învaţă să fii „un martor calm" al eliberării necunoscutului în loc să îl blochezi, de aici şi capacitatea de învăţare infinit crescută. Dansul contact caută noi alianţe, noi circulaţii între nivelele de organizare conştiente şi inconştiente care determină emergenţa mişcării.

Mobilizarea greutăţii, după cum am arătat mai sus, nu poate fi disociată de textura afectivă a individului pentru că acţiunea reflexă a muşchilor gravitari răspunde mutaţiilor stării emoţionale şi viceversa. Opţiunile dansului-contact sunt aşadar departe de a fi anodine. Ele angajează o viziune poetică, dar şi una politică, a raportării la celălalt. Atingerea poate fi, pe bună dreptate, prezentată ca „un simţ revoluţionar"[72]. Dansul-contact se dezvoltă într-o epocă contemporană de înflorire a contra-culturii americane. Asemenea altor expresii ale dansului american al anilor 1960–1970, el este animat de o aspiraţie democratică[73]. Atingerea, acest simţ primitiv şi cultural devalorizat[74], devine, în dansul-contact, vectorul unei „redistribuiri a codurilor spaţiale şi sociale ale distanţei între oameni"[75]. Redistribuire egalitară, desigur, din moment ce dansul contact implică un schimb continuu de roluri, fiecare partener susţinând şi fiind susţinut la rândul său. Armătura musculară tinde să se subţieze, ţesuturile corpului se moleşesc, învеţi să primeşti şi să fii primit, comentează dansatoarea Karen Nelson[75]. Corpul *contacter*-ului explicitează refuzul de a domina fiinţe şi lucruri, iar

[71] Steve Paxton, „Esquisse de techniques intérieures", *Nouvelles de danse*, nr. 38–39, primăvară–vară 1999, p. 108.

[72] Vezi Karen Nelson, „La révolution par le toucher: donner la danse", *Nouvelles de danse, op. cit.*, p. 123.

[73] Foarte prezentă la Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown şi, într-o manieră mai generală, în mediul Judson Church, New York.

[74] Organele atingerii se dezvoltă de timpuriu la fetus. La naştere, atingerea ar fi unul dintre primele simţuri activate. Ideile lui Steve Paxton despre importanţa atingerii şi rolul său cultural datorează mult cărţii lui Ashley Montagu, apărută în 1971: *Touching, The Human Significance of the Skin*, Columbia University Press, New York.

[75] Karen Nelson, „La révolution par le toucher…", art. cit.

această atitudine este emblematică pentru o întreagă parte a dansului contemporan.[76]

Inducând o veritabilă transformare a istoriei corporale, dansul-contact rezonează foarte puternic cu utopiile anarhiste ale anilor 1960. Într-adevăr, dansul-contact face parte din formele de dans care au reinventat la modul cel mai profund sfera perceptivă în secolul XX. În acest dans al atingerii, pielea, cel mai mare organ al corpului, dezvoltă o extremă sensibilitate, care nu are nimic superficial. Captatorii tactili repartizaţi sub învelişul nostru cutanat nu au doar rolul de a informa creierul asupra stării greutăţii, masei corporale, presiunii şi efortului, ei pot, dacă este nevoie, să funcţioneze ca o alternativă a vederii[77]. Şi, în parte, aceasta se întâmplă în schimburile de dans-contact, unde referinţele vizuale suportă bulversări prea rapide pentru a servi drept reper. Mişcările *contacter*-ului sunt, în principal, ghidate de informaţiile tactile trezite de „atingerea greutăţii". Nici un dans în acest secol nu respinge într-o manieră mai radicală superioritatea culturală a privirii. Doar vederea periferică rămâne esenţială şi permite cuprinderea unui orizont de forme în mişcare. Dansul-contact amplifică această modalitate a vederii. Din extinderea ei decurge senzaţia unui spaţiu „sferic", aşa cum este descris de *contacters*[78]. Mesajele auditive, la urma urmei mai rapide

[76] O analiză frumoasă a acestei atitudini, în cartea lui Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997.

[77] Vezi Alain Berthoz, „Voir avec sa peau", *Le Sens du mouvement*, *op. cit.*, pp. 93–96. Neurofiziologul expune în acest capitol exemple de utilizare a vibraţiei pentru a crea „imagini tactile" ca „substituţie vizuală la orbi": „Fapt remarcabil, percepţia indusă de aceste imagini tactile avea toate proprietăţile percepţiei vizuale" (p. 94). Astfel, ar fi posibil un transfer între informaţiile optice şi tactile, acestea având acces la aceiaşi centri cerebrali, după cum sugerează Berthoz. Or, după acelaşi Berthoz şi contrar datelor acceptate până de curând, „reprezentările corticale ale captatorilor tactili" nu sunt fixate o dată pentru totdeauna: dimpotrivă, ele sunt maleabile şi se reorganizează în caz de accident (*ibid.*, p. 37). De aici, putem trage concluzia că dansul-contact induce o reconfigurare senzorială pe deplin reală, începând prin a activa captatorii tactili în zonele corpului care nu sunt în general deloc solicitate.

[78] Astfel se explică de ce scenele de teatru clasice nu mai pot expune în mod pertinent acest gen de dans total „de-frontalizat". Publicul unei întâlniri-contact improvizate se poate aşeza oriunde în jurul dansatorilor; nu mai există punct de vedere privilegiat, spaţiul scenic este descentralizat.

decât cele ale percepţiei chinestezice[79], primesc un nou relief. Ele se dovedesc, în schimburile adesea propulsive ale contactului-improvizaţie, localizatori spaţio-temporali de o mare fineţe, permiţând evaluarea vitezelor şi distanţelor şi sincronizarea reacţiilor. Într-adevăr, „sensul timpului" se ascute, *in fine*, în dansul-contact. „Cu ce viteză ne percepem oare gândirea?", se întreabă Paxton[80].

VIII. Ficţiunile perceptive

Contactul-improvizaţie, a cărui influenţă continuă să fie resimţită în domeniul actual al coregrafiei, sintetizează multe din valorile dansului contemporan. El constituie în acelaşi timp un punct limită. Forma, structura sunt într-o manieră radicală aservite procesului. Contactul improvizaţie evidenţiază emergenţa mişcării: experienţa face spectacolul, dincolo de orice reprezentare mentală. Dacă dansul-contact este, în acest sens, pilonul noţiunii de scriitură coregrafică, el poate în schimb să apară ca o chintesenţă a acestei aspiraţii de emancipare a resurselor senzoriale ale individului care, sub diverse chipuri, a fondat şi a traversat întregul dans al secolului XX. Căutarea, apoi criticarea conduitelor motrice reflexe, explorarea pasionată a propriocepţiei au culminat cu practicile de improvizaţie. Acestea au constituit un creuzet în care dansul contemporan a experimentat şi elaborat o mare parte dintre tehnicile sale.

De-a lungul explorării corpului ca materie sensibilă şi gânditoare, dansul secolului XX nu a încetat să deplaseze şi să estompeze frontierele între conştient şi inconştient, sine şi celălalt, interior şi exterior. Astfel, dansul participă pe de-a-ntregul la redefinirea subiectului contemporan. În pas cu secolul, dansul a contribuit la destrămarea noţiunii de „corp", atât de dificil devenind acum să vezi în corpul care dansează o entitate închisă unde identitatea şi-ar găsi contururile. Se ajunge la ideea unui corp ca vehicul

[79] Ar fi mai „rapide cu patru miimi de secundă decât percepţia poziţionării relative a membrelor", precizează Steve Paxton, fără a cita sursa. („L'art des sens", *Mouvement*, *op. cit.*, p. 29).

[80] *Ibidem*, p. 28.

expresiv al unei interiorităţi psihologice care se descompune puţin câte puţin, în timp ce dansul descoperă imposibilitatea de a disocia afect şi mobilitate. Dansatorul contemporan nu este obligat să rămână într-un înveliş corporal care l-ar determina ca o topografie; el îşi trăieşte corporalitatea în maniera unei „geografii multidirecţionale de relaţii cu sine şi lumea"[81], o reţea în mişcare de conexiuni senzoriale care desenează un peisaj de intensităţi. Organizarea sferei perceptive determină hazardul acestei geografii fluctuante, în aceeaşi măsură imaginară şi fizică. Astfel, universurile poetice atât de diferite pe care dansul secolului XX le-a deschis ar putea fi descrise ca tot atâtea ficţiuni perceptive. Structurile coregrafice nu ar fi decât extrapolarea lor spaţială şi temporală.

Dacă dansatorul se inventează dansând, dacă nu încetează să-şi fabrice propria materie, el pregăteşte de asemenea spectatorul pentru corp. „Informaţia vizuală provoacă la observator o experienţă chinestezică (senzaţie internă a mişcărilor propriului corp) imediată, modificările şi intensităţile spaţiului corporal al dansatorului găsindu-şi astfel ecoul în corpul spectatorului", analizează chinetologul Hubert Godard[82]. Ficţiunea perceptivă pusă în funcţiune de dansator atinge astfel spectatorul, a cărui stare a corpului este modificată. Este vorba, din nou, de o problemă de greutate. „În cazul unui spectacol de dans, continuă Hubert Godard, această distanţă eminamente subiectivă care separă observatorul de dansator poate varia într-o manieră bizară (cine se mişcă în realitate?), provocând astfel un efect de «transport». Trans-portat de dans, pierzând certitudinea propriei greutăţi, spectatorul devine în parte greutatea altuia […]. Aceasta poate fi numită empatie chinestezică sau contagiune gravitaţională."[83] Această noţiune este cu atât mai capabilă să explicitezе percepţia corpului care dansează, când neuroştiinţele actuale încep să admită existenţa „neuronilor oglindă": dacă privim sau efectuăm mişcarea, structurile cerebrale solicitate sunt parţial aceleaşi[84].

[81] Hubert Godard, „Le déséquilibre fondateur", art. cit., p. 139.

[82] *Idem*, „La geste et sa perception", art. cit. 227.

[83] *Ibidem*.

[84] Vezi Marc Jeannerod, „The representing brain: neural correlates of motor intention and imagery", *Behav. Brain Sci.*, nr. 17, 1994, pp. 187–245. Vezi, de asemenea, pentru o sinteză asupra stării actuale a ipotezelor despre această temă, Pierre Livet, „Modelès

Pe scurt, imaginarea mişcării sau pregătirea executării produc efecte comparabile la nivelul sistemului nervos. Diversele metode somatice care au intersectat şi, atât de des, influenţat dezvoltarea dansului contemporan recunosc de mult capacitatea imaginii mentale a mişcării de a activa şi reorganiza circuitele neuromusculare[85].

Intenţia şi proiectarea ţin de latura mentală a acţiunii. Iată că ele s-au alăturat materiei dansului. Din 1999, Myriam Gourfink coregrafiază traiectoriile gândirii în interiorul corpului. Concepute plecând de la un sistem computerizat care reia categoriile analizei mişcării teoretizate de Laban (greutate, direcţie etc.), partiţiile coregrafice ale dansatoarei franceze precizează traiectele gândirii, călătoria concentrării spre interiorul corpului. „Focalizaţi-vă atenţia asupra unghiei degetului mare, propune coregrafa, găsiţi o traiectorie de-a lungul braţului, deplasaţi-vă pentru a ajunge într-un punct deasupra capului, găsiţi o traiectorie în corp pentru a pleca din nou şi […] mergeţi în trup, chiar în interiorul bazinului, mergeţi spre vârf […]. Căutaţi cum este transportată concentrarea pe suprafeţe sau pe puncte diferite; simţiţi cum aceasta dă materie corpului pentru a fi ridicat, a se mişca, a găsi o dorinţă de a merge într-o direcţie dată.“[86] Acest dans al infimului se desfăşoară cu o infinită lentoare, care permite să înaintezi „milimetru cu milimetru“, pentru a simţi fiecare micro-modificare a texturii corporale şi psihice. Confruntat cu acest dans aproape subliminal, spectatorul conştient se surprinde percepând.

În timp ce o parte dintre dansatori caută, în tehnicile digitale, mijlocul unei hibridizări a simţurilor care ar duce spre un orizont „postuman“ al „cyber-corpului“[87], o altă parte a dansului contemporan îşi concentrează

---

de la motricité et théories de l'action“, în Jean-Luc Petit (coord.), *Les Neurosciences et la Philosophie de l'action*, pp. 343–348.

[85] Astfel stau lucrurile mai ales în ideokinesis-ul lui Irene Dowd, inspirat de Lulu Sweigard şi metoda elaborată de Moshe Feldenkrais.

[86] Myriam Gourfink, citată de Geisha Fontaine, *Les Danses du temps*, Centre national de la danse, Pantin, 2004, p. 132.

[87] Australianul Stelarc este probabil coregraful contemporan care merge cel mai mult în această direcţie. El recurge în special la sisteme de realitate virtuală şi la tehnologii protetice pentru a-şi „interfaţa“ corpul, pe care îl percepe ca pe o realitate

mai mult ca niciodată cercetările asupra rafinării percepţiei, plecând de la unicele resurse ale prezenţei. Tăcerea, lentoarea, aparenta imobilitate sunt frecvent convocate. De la Myriam Gourfink la Meg Stuart şi Xavier Le Roy, trecând prin Vera Mantero, aceşti coregrafi nu par a căuta neapărat să desfăşoare o nouă gamă cinetică, ci să creeze condiţiile unei conştientizări la nivelul spectatorului a propriei activităţi perceptive, veritabilă instanţă ficţionantă. Pentru că nivelele senzoriale puse în funcţiune sunt atât de subtile şi fluctuante, o mare exigenţă este solicitată spectatorului acestui nou gen de dans. Dacă filonul introspecţiei proprioceptive continuă să îşi facă drum în dansul actual, el va angaja de acum, în mod profund şi deliberat, spectatorul.

învechită. În căutarea a ceea ce ar putea fi un corp spectacular „postrevoluţionar“, el îşi amplifică şi retrage reflexele musculare, ritmul cardiac, al respiraţiei etc. Vezi Stelarc, „Vers le posthumain, du corps esprit au système cybernétique“, *Nouvelle de danse*, nr. 40–41, *op. cit.*, pp. 80–98.

4. Vizualizări
Corpul şi artele vizuale

Yves Michaud

Încă din Renaştere, reprezentarea corpului uman se sprijinea pe morfologie, ea însăşi bazată pe anatomie şi disecţie, practicate încă în şcolile de artă la sfârşitul secolului al XIX-lea şi chiar mai târziu, în secolul XX. A desena, a picta, a modela corpul însemna a-l surprinde nud în adevărul lui anatomic, pentru a-l îmbrăca apoi după cum dictau circumstanţele scenei sau ale acţiunii.

I. Ponderea dispozitivelor tehnice

1. Mutaţia fotografică

Începând cu anii 1840–1860, fotografia inaugurează o serie de mutaţii tehnice care continuă încă şi care destabilizează relaţia cu corpul.

Prima remarcă, care ar trebui să ne însoţească pe tot parcursul acestei reflecţii: arta secolului XX ne arată din corp ceea ce tehnicile de vizualizare ne-au permis să vedem unele după altele.

Fotografia a făcut imediat posibilă surprinderea modelelor fără a mai recurge la maşinăria cu scripeţi, sfori şi cârlige a atelierelor de pictură – fapt ce a transformat actul de a poza, l-a făcut mai natural şi a permis, de asemenea, puneri în scenă mai complicate.

Fotografia favorizează şi selectarea detaliilor – fapt ce deschide câmpul gros-planului. Aproape imediat, ea şi-a însuşit instantaneul, deci mişcarea pe care o descompune, surprinzând din ce în ce mai fin imperceptibilul şi fugitivul.

Din acest punct de vedere, procesul de decompoziţie şi recompoziţie formală, care în ultimii ani ai secolului al XIX-lea caracterizează demersul

unor artişti atât de diferiţi ca Cézanne şi Puvis de Chavannes, se întâlneşte cu cercetările fotografiei ştiinţifice şi documentare ale lui Muybridge sau ale lui Marey. Am greşi dacă am atribui paternitatea distorsiunilor cubiste numai logicii intelectuale şi vizuale a lui Cézanne, descoperirii sculpturii negre sau speculaţiilor de sfârşit de secol asupra celei de-a patra dimensiuni. Trebuie enumerate alături cronofotografia şi naşterea cinematografului. Între 1907 şi 1912, între *Domnişoarele din Avignon* de Picasso şi *Nud coborând o scară* de Duchamp, între cubism şi cubo-futurism, toţi aceşti factori se împletesc pentru a face posibile noi moduri de reprezentare. O nouă logică a reprezentării duce la fragmentarea figurii, care va fi aproape imediat recompusă într-un continuum de forme în mişcare. Ceea ce şi pune în chestiune identitatea lucrurilor şi, mai profund, a subiectului însuşi: caracterul substanţial al corpurilor se reflectă în stabilitatea reprezentării. De aici înainte nu mai există substanţă, ci doar fragmente şi secvenţe. Cu *Nudul* său din 1912, Marcel Duchamp pictează un corp a cărui identitate este o suită de degradeuri.

Factorul de noutate vizuală astfel introdus joacă un rol decisiv în pierderea influenţei şi, curând, descalificarea picturii. Încă din anii 1920, la Duchamp şi la moştenitorii lui, picturalul identificat cu elementul „retinian“ dispare în profitul unui nou element, fotografic şi cinematografic. La sfârşitul secolului XX, aceste noi media se vor impune în totalitate şi pictura nu va fi decât un gen vechi la care se poate cineva întoarce ca la revizitarea unei tradiţii.

2. Cunoaştere, explorare, supraveghere

Ar fi o iluzie să credem că aceste noi resurse de observaţie au fost la început în slujba artei. La fel ca orice tehnică, ele au fost mai întâi în slujba cunoaşterii şi a utilului. Erau în centrul investigării ştiinţifice a gestului uman pentru a-l raţionaliza şi a-i îmbunătăţi performanţele, şi în mijlocul cunoaşterii documentare a bolii şi a metodelor de îngrijire.

Cunoaşterea corpului câştigată astfel este dublă: este aceea a eficacităţii gestului productiv (pe care îl găsim în acelaşi timp la taylorism şi la fordism), a eficacităţii gestului sportiv, şi aceea a bolilor, cu simptomele şi remediile lor.

Dar arta îşi însuşeşte şi ea aceste noi resurse şi îşi procură prin aceasta o dezvoltare în dublu registru.

Primul este cel al perfecţiunii mecanice, aşa cum se poate găsi în producţii atât de diverse ca acelea ale futurismului, ale constructivismului, puţin mai târziu ale Bauhaus-ului, cu prelungirea acestora în artele şi designul totalitare (dansatorul, acrobatul, omul mecanic, muncitorul, atletul, omul de marmură, tipul rasial pur).

Al doilea registru este cel al bolii şi stigmatului, oricare ar fi posibila semnificaţie simbolică (embleme ale ravagiilor războiului, semne ale decăderii, vestirea ultimelor zile ale umanităţii).

În anii 1910, această nouă cunoaştere vizuală este încă la început. Ea se va dezvolta apoi în numeroase direcţii, unele care erau previzibile, altele mai surprinzătoare.

Descompunerea mecanică a mişcărilor are, dincolo de funcţia sa de cunoaştere, o încărcătură comică care este de îndată exploatată în cinematograf, şi mai ales la Lloyd, Keaton, Chaplin, ale căror filme mute au locul adevărat alături de *Baletul mecanic* al lui Léger[1], de filmele lui René Clair, Picabia şi Duchamp[2], sau de producţiile constructiviste, de exemplu decorurile, costumele de balet sau scenografiile Bauhaus-ului[3]. Din acest punct de vedere, ar fi o eroare continuarea disocierii între cinematograf şi artele plastice şi vizuale în general: aceeaşi vizualitate se manifestă în ele.

Cu instantaneul de reportaj fotografic se deschide şi era faptului divers şi a imaginii tragice al cărei maestru este fotograful american Weegee[4] încă de la sfârşitul anilor 1920. Încep timpurile fotojurnalismului şi ale tabloidului, a căror posteritate va fi imensă nu numai în viaţa cotidiană, ci şi în artă, de la folosirea suprarealistă a faptului divers până la transfigurarea banalului de către arta pop, inclusiv de către variantele europene, fără a uita realismul populist al artei socialiste sau fasciste, nici figuraţia europeană din anii 1960–1970.

[1] *Baletul mecanic*, 1924, 16 minute, scurt-metraj, realizatori Fernand Léger, Dudley Murphy, Man Ray.

[2] *Entracte*, René Clair, 1924, cu colaborarea lui Jean Borlin, Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Marcel Achard, Touchagues.

[3] În special la Oskar Schlemmer.

[4] Weegee (Arthur H. Fellig, zis), născut în 1899, îşi începe activitatea de fotograf de actualităţi către 1927.

Razele X, fotografiile în gros-plan, macrofotografia vor fi la fel de repede înrolate în slujba artei. Obţinute prin contact direct al obiectului sau organului cu hârtia sensibilă, schadografiile sunt inventate de un pictor suprarealist, Christian Schad, iar rayogramele de Man Ray. Manualele despre poză pentru radiografia medicală, documentaţia fotografică asupra bolilor de piele, ale feţei sau ale gurii, asupra monstruozităţilor şi malformaţiilor sunt de asemenea folosite de către artişti[5], de la pictorii germani ai noii subiectivităţi din anii 1920 până la Francis Bacon treizeci de ani mai târziu, trecând prin Eisenstein în *Crucişătorul Potemkin*.

În viziune exterioară, toate opţiunile fotografice şi cinematografice vor fi exploatate: poza şi punerea în scenă elaborată, planul apropiat, montajul, machiajul şi trucajul, sau, dimpotrivă, surprinderea corpurilor în starea lor naturală sau spontană: Man Ray, Luis Buñuel, Florence Henri, Ingmar Bergman, Andy Warhol, John Cassavetes, John Coplans, Robert Mapplethorpe, Nan Goldin reprezintă numai câteva nume importante.

Tot în registrul exteriorităţii, trebuie subliniată contribuţia mai recentă a video-ului, cu efecte considerabile şi chiar revoluţionare într-un timp scurt şi sub toate formele, de la video de amator la imaginile furnizate de camerele de supraveghere şi la mijloacele de identificare biometrică. Video-ul deschide un domeniu nou observaţiei, acela al surprinderii de siluete, de fizionomii obişnuite, de chipuri comune şi de gesturi anodine, de mişcare a mulţimii, acela al autoobservării narcisiste sau depresive. Ne şi obişnuieşte cu o imagine imprecisă, verzuie sau cenuşie, tremurătoare, care face parte din universul nostru vizual.

În domeniul explorării interne, schimbările au fost la fel de spectaculoase, mai ales în ultimii ani.

Corpul devenit parţial transparent prin radiografie va deveni corpul vizitabil prin microexplorare medicală (sonde miniaturizate) sau corpul vizibil

[5] Vezi articolul lui Lawrence Gowing, „La position dans la représentation: réflexions sur Bacon et la figuration du passé et du futur", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nr. 21, septembrie 1987, pp. 79–103.

fără invaziune grație scanerului, imaginii cu ajutorul rezonanței magnetice, tomografiei prin emitere de pozitoni. Călătoria în interiorul corpului devine posibilă și se „vede" funcționarea organelor, inclusiv organul gândirii, chiar dacă „adevăratele imagini" în chestiune sunt de fapt imagini prin convenție (în special de colorație) de date digitale abstracte.

Acest prim parcurs sub semnul tehnicilor perceptive nu spun nimic despre teme, ci revelează importanța fundamentală a dispozitivelor: dispozitive fotografice, cinematografice, video (camere și monitoare branșate), dispozitive de explorare internă. Toate acestea fac vizibile noi aspecte ale corpului. Sunt puternice: difuzează imagini rare până acum (imagini medicale, pornografice, criminale, sportive). Devin extensii noi, proteze sau organe ale corpului, inclusiv în sensul de corp social: aparatul fotografic, camera video, mai întâi rezervate reporterului sau cineastului, trec în mâna turistului și la sfârșit în mâna oricui. Astfel sunt mai mulți ochi pentru a vedea și a ști. La sfârșitul secolului XX cercul se închide, cel ce vede și cel văzut sunt permanent față în față și aproape tot ce se întâmplă își are de îndată și imaginea.

Analizând în ansamblu nu numai producția picturală, dar și cea a fotografilor, cinematograful experimental, cinematograful pur și simplu, care sfârșește prin a intra și el în muzeu, și artele vizuale în general de-a lungul secolului XX, ceea ce frapează este o mare inventivitate tehnică, experimentarea și folosirea tuturor dispozitivelor posibile de vizualizare a corpului și a umanului. Desigur, există, după cum vom vedea, constante tematice, dar mai multe sunt moduri diferite ale unei viziuni, reînnoite prin dezvoltarea aparaturii tehnico-științifice. Artiștii, martori oculiști, pentru a vorbi ca Duchamp[6], fac, din orice, artă.

Aceste tehnici de vizualizare, pe măsură ce devin puternice și nedureroase, devin în mod paradoxal și mai invazive și agresive. Dezbracă corpul la propriu și la figurat, inclusiv interiorul său. Îl urmăresc în ce-i mai intim. Hărțuiesc, dezvăluie și exhibă ce era invizibil, ascuns sau secret. Realitatea

[6] „Martorii oculiști" sunt personaje din *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Mireasa dezbrăcată de propriii ei celibatari)*, numită și *Le Grand Verre (Marele geam)*, de Marcel Duchamp, lucrare realizată între 1915 și 1923.

este lăsată fără voal sau refugiu, abandonată pulsiunii scopice. Aceste imagini ale corpului pe care le credem la început doar „noi" transformă de fapt relația cu corpul.

II. Corp mecanizat, corp desfigurat, corp de frumusețe

Ce se arată prin aceste dispozitive pe care și le însușesc neîncetat artiștii?

Trei mari registre par a organiza imageria corpului în arta secolului XX: acela al corpului mecanizat, al corpului desfigurat și al corpului de frumusețe. Cu o creștere în importanță a corpului în această imagerie și în practicile artiștilor, până într-atât încât devine obsesia cea mai lancinantă în ultimii ani ai secolului.

1. Muncitori, atleți, dansatori, mașini

Imaginea corpului mecanizat reflectă cultura sportului și a gimnasticii, raționalizarea muncii la sfârșitul secolului al XIX-lea, politicile de igienă a populației – și politica pur și simplu, cu masele sale organizate și cu paradele sale.

În ciuda violențelor Primului Război Mondial, această imagine continuă să domine în anii 1930, ca și cum nici o contestare nu ar fi avut loc. Acest corp mecanizat reapare în ultimii douăzeci de ani ai secolului XX, într-o versiune fantasmatică, aceea a protezelor tehnice și biotehnologice.

Arta, din acest punct de vedere, adoptă reprezentările sociale dinamice și optimiste ale corpului și chiar le face omniprezente prin intermediul publicității și al lumii spectacolului căreia îi este din ce în ce mai asociată.

Obsesia este cea a unui corp făcut pentru performanță și mecanizat. Ea este vizibilă începând cu superba emblemă a secolului XX, și anume *Capul mecanic*, căruia i se mai zice *Spiritul timpului nostru*, de Raoul Hausmann (1919) – este vorba despre un cap de manechin din lemn purtând un număr de serie pe frunte, care nu este încă un tatuaj concentraționar, nici un cod de bare comercial, dar ar putea deveni, un decimetru și diferite proteze mecanice. Futurismul, constructivismul, Dada, fotografia și coregrafia Bauhaus-ului, cu montajele lor amestecând corpuri și părți de mașini, cu fotografiile lor

epurate, cu ţinuta lor de lucru şi costumele de scenă după moda productivismului, celebrează acest corp normă şi etalon, corpul civilizaţiei muncitorilor şi producătorilor. Omul nou este de-acum înainte omul mecanic, omul standardizat, omul lui Rodcenko sau al lui Schlemmer, dansatorul de balet mecanic, inginerul lumii noi sau constructorul viitorului.

Această obsesie este în mod evident prezentă în inima figurărilor omului nou în arta nazistă sau mussoliniană, în arta sovietică stalinianã – dar poate fi găsită la fel de bine în muralismul mexican, cu eroii săi musculoşi, atleţi ai libertăţii, care se ridică pentru a-şi rupe lanţurile.

Accentul este cel mai adesea de celebrare, destul de puţin critic. Chiar dadaismul este ambiguu în viziunea asupra omului mecanic, pe care nu se ştie dacă îl denunţă sau îl celebrează (de exemplu la Picabia). De fapt, la sfârşitul anilor 1920 şi la începutul anilor 1930 se multiplică interogaţiile asupra omului nou şi a paradisului (sau a infernului) climatizat al societăţilor tehnice. Consideraţiile asupra acestui om nou creat de ştiinţă şi industrie, foarte adesea hrănit cu speranţe plasate în revoluţia sovietică, sunt departe de a fi negative: se aşteaptă efectiv zorii luminoşi ai zilei de mâine, cea mai bună dintre lumi, cea a muncitorilor, a atleţilor şi a semizeilor societăţii tehnocratice organizate. Din acest punct de vedere, producţia artelor totalitare prelungeşte o viziune voluntaristă a cetăţii ideale, adăugându-i stereotipurile unui trecut mitizat şi canoanele academismului, mai ales în arta nazistă.

2. Groază, estetizare, fantasme

În opoziţie cu aceste viziuni asupra corpului, ororile războiului din 1914–1918, apoi revoluţiile şi războaiele civile care au urmat au avut răsunete în imageria artistică. Colajele dada (mai ales ale Dada Berlin, cel mai marcate de violenţa politică şi militară), picturile de război, iconografia artiştilor germani din Noua Obiectivitate, desenele şi montajele din anii 1920 arată corpuri dezmembrate, dezarticulate, mutilate, chipuri desfigurate şi masacrate.

Neliniştitor însă este faptul că repercusiunile în artă ale acestor orori n-au fost nici din punct de vedere cantitativ, nici în intensitate proporţionale cu măcelul militar. Arta nu este la înălţimea catastrofei.

Din mai multe cauze.

Pe de-o parte există limite în estetizarea groazei, limite pe care le vom regăsi în legătură cu fenomenul concentraţionar douăzeci de ani mai târziu. Groaza nu a fost niciodată uşor recuperabilă de către artă, mai ales când nu are vocaţia de a fi documentară[7]. Fotografia de război, dezavantajată de greutatea aparatelor, nu a furnizat multe mărturii despre ororile din tranşee şi, când a făcut-o, a fost cenzurată, atât pentru motive politice, cât şi din compasiune pentru victime. Cât despre „benzile de actualităţi" turnate în timpul Marelui Război sau al Revoluţiei Ruse, acestea sunt totdeauna reconstituiri cinematografice, din raţiuni atât tehnice, cât şi de propagandă: nu se filmează în mijlocul unei lupte şi ce se va vedea nu va fi neapărat acceptabil. Numai, poate, câţiva pictori, în tradiţia pictorilor militari, au furnizat mărturii marcante asupra unui război mai degrabă absent în artă[8].

În schimb, violenţa asupra trupurilor a fost prezentă indirect, adică într-o manieră fantasmată, metaforizată şi estetizată, în obsesiile suprarealismului, la Dalí, Brauner, Bellmer, şi mai mult încă în dizidenţa sa „acefală", la Masson în mod special[9].

Ororile celui de-al Doilea Război Mondial nu sunt cu mult mai prezente în artă, în afara câtorva documente fotografice americane devenite embleme ale masacrului şi ale groazei[10].

---

[7] Ideea unei arte cu funcţie documentară a devenit curentă în ultimul deceniu al secolului XX, odată ce perspectivele moderniste critice s-au estompat. Ea nu este cu totul nouă: arta a fost adesea documentară, fie în Renaştere când pictura a slujit cunoaşterea lucrurilor şi reprezentarea lor exactă graţie perspectivei, fie în iconografia creştină, când arta avea o funcţie de învăţare şi luminare, slujind mai ales pentru vizualizarea Scripturii. Asupra acestor chestiuni, vezi Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Clarendon Press, Oxford, 1973; trad. fr. d'Yvette Delsaut, *L'Œil du Quattrocento*, Gallimard, Paris, col. „Bibliothèque des histoires", 1985.

[8] Mai ales un pictor ca Stanley Spencer (1891–1959), care a fost pictor militar şi a luptat la infanterie.

[9] Revista *Acéphale* a fost fondată în 1936 de Georges Bataille, împreună cu Pierre Klossowski şi André Masson.

[10] Fotografiile făcute de Robert Capa la Omaha Beach în timpul debarcării din Normandia în 6 iunie 1944 sunt documentele cele mai cunoscute.

A trebuit să aşteptăm anumite producţii cinematografice recente care au încercat să arate oroarea masacrelor (*Salvaţi soldatul Ryan* de Spielberg, în 1998), dar rămâne stilizarea cinematografică. Încă şi mai puţine documente artistice există asupra deportării şi exterminării concentraţionare (cazul Zoran Mušič este o excepţie[11]) – şi nu mai e surprinzător: ne întrebăm dacă estetizarea este pur şi simplu acceptabilă când este vorba de Auschwitz sau de Dachau.

Dacă ororile aplicate trupurilor sunt prezente, este, şi în acest caz, în mod indirect, adică decontextualizat, fantasmat – şi în tot cazul, estetizat.

În acest registru al dezolării, nu ar trebui uitate mărturiile adesea alegorice ale realismului, acest ne-iubit al istoricilor artei secolului XX, foarte vivace totuşi din anii 1920 şi 1930 până în anii 1950 şi mai târziu, de la Noua Obiectivitate germană la Ben Shahn, de la Fougeron sau Taslitzky la Gruber şi Buffet, de la George Segal şi Lucian Freud la Leon Golub sau Eric Fischl.

Adesea, groaza şi violenţa sunt de fapt înscrise în contextul simbolic al ritualurilor anistorice. Astfel poate fi interpretată „violenţa" artei în anii de după război şi mai ales cea a happening-urilor şi a acţiunilor artiştilor radicali ai acţionismului vienez din anii 1960 şi 1970, sau cea a anumitor opere fetişiste şi sado-masochiste din anii 1980 şi 1990 (de exemplu, la fotograful american Robert Mapplethorpe).

Există, desigur, priviri directe asupra ororii, mai ales cea a lui Francis Bacon, un pictor din marea tradiţie a *Pătimirilor* şi *Răstignirilor* şi al cărui mesaj „à la Goya" este că lumea reprezintă un abator. În 1946 el pictează în suita *Răstignirilor* sale o figură umană torturată, chircită, pe fondul unei carcase de vită atârnate de un cârlig de măcelărie.

Dar, cel mai adesea, agresiunile exercitate asupra trupului trec în artă fără a avea o directă semnificaţie politică: ele devin agresiuni autoimpuse în cadrul ritualurilor religioase sau cu titlul de afirmare a existenţei.

[11] Zoran Mušič s-a născut în 1909 în Italia, a fost deportat la Dachau în 1944. A murit în 2005.

3. Body builders, cyborgi, mutanţi

Din momentul în care se dezvoltă nu numai chirurgia estetică, dar şi până la dopaj, şi de fapt tot ce se numeşte în mod curent „inginerie biotehnologică", tema omului mecanic reapare, dar sub forma omului „post-uman"[12]. Grefele, schimbările de sex prin metode chirurgicale, intervenţiile asupra reproducerii, îmbunătăţirea performanţelor prin dopaj, perspectivele de modificare genetică şi de clonaj, intervenţiile „bioteh", toate acestea lasă să se întrevadă apariţia unui om mutant, fiu al propriilor lui alegeri şi al propriilor lui tehnici, cu ambiguitatea că nu se ştie dacă-i vorba de un om inuman prin dezumanizare sau de un supraom deasupra umanităţii pentru a o duce mai departe şi mai sus şi a o desăvârşi.

Se transplantează inimi, ficaţi şi plămâni. Se implantează artere din plastic, proteze pentru şold, se recos mâini smulse şi ne întrebăm despre eventualitatea grefelor de la nivelul feţei. Se diagnostichează bolile genetice ale embrionului şi se intervine asupra lor. Tehnologia digitală permite vizualizarea de fenomene literalmente invizibile şi ghidarea gesturilor chirurgului într-o lume în care se comportă ca Gulliver în Lilliput. Se operează la distanţă şi se diagnostichează la distanţă. Cât despre tehnicile digitale, ele permit crearea clonelor virtuale pentru un chip sau un trup. Manevrând câteva proteze vizuale sau tactile, putem călători în lumi virtuale, inclusiv aceea în care ne bucurăm la distanţă prin „teledilonică"[13] de o blondă Barbie ca şi cum ar fi adevărată.

Fără să cădem în science-fiction, simţim cum corpul nostru nu mai are aceleaşi contururi ca mai înainte. Nu mai ştim aşa de bine care sunt aceste limite, ce este posibil sau licit, ce poate fi schimbat fără să ne fi schimbat identitatea sau nu.

Câţiva artişti s-au aventurat în aceste noi domenii. Unii imaginează o lume în care instrumentele de comunicare ar fi implantate direct în corp şi ar aduce

[12] *Post-human* este titlul unei expoziţii organizate în 1992 la Lausanne, apoi la Castello di Rivoli, de către comisarul american independent Jeffrey Deitch.

[13] Traduc astfel termenul american *teledildonics*, care desemnează activităţile de sex virtual la distanţă.

informaţie şi puteri noi. Alţii, ca Matthew Barney, propun, de-adevăratelea sau în imagini virtuale, fiinţe mutante. Alţii, asemenea australianului Stelarc, lucrează pe un cybercorp-proteză prin noile tehnologii: Stelarc poate, de exemplu, să mişte un al treilea braţ robotizat şi telecomandat. În aceeaşi logică a virtualului-real, artista franceză Orlan, practicând body art-ul în anii 1970[14], reconvertită la modificări corporale, a decis să suporte începând cu 1990 o serie de intervenţii ale chirurgiei estetice filmate pe video şi retransmise în direct, la capătul cărora corpul său trebuia să arate după normele estetice ale marilor maeştri, de la Da Vinci la Tiţian. Aceste încercări nu sunt cuprinse în „marea" artă. Body builders, performers sau actori la marginea underground-ului şi a lumii pornografiei şi artei promovează practici artistice de modificare corporală mai mult sau mai puţin radicale, care merg de la tatuaj sau piercing la transsexualism, la producerea de monstruozităţi sau anomalii[15]. Omul mecanic al anilor 1930 pare să revină – dar sub forme şi pentru perioade în care norma de eficacitate sportivă sau managerială a dispărut şi în care numai logica spectacolului sau a fantasmei individuale dictează. Monstruosul devine manifestarea acestei perfecţiuni fără normă.

4. Frumuseţea, întotdeauna, exploziv-fixă

Alături de aceste imagini de corpuri calibrate, monstruoase sau desfigurate, arta secolului XX nu va fi încetat să fie bântuită de seducţie şi obsedată de frumuseţe. Aceasta-i a treia oglindă a secolului.

Afirmaţia ar putea să surprindă. Cu toate că se concentrează asupra deformărilor corpului din arta recunoscută de Muzee, cea mai mare parte a istoricilor de artă au fost într-adevăr orbi la această prezenţă obsedantă a frumuseţii de-a lungul întregului secol. Dezorientaţi de transgresiunile avangardei, au reluat până la saţietate locul comun al unei arte moderne care

[14] Orlan, care începe încă din anii 1965 performanţe corporale, se face foarte cunoscut în 1977 cu *Le Baiser de l'artiste* (*Sărutul artistului*) la Târgul internaţional de artă contemporană de la Paris, unde artista sărută vizitatorii care introduc o monedă de 5 franci în dispozitiv. Operaţiile de remodelaj chirurgical încep în 1990.

[15] Pentru o documentaţie detaliată asupra acestor practici, vezi cartea lui Laurent Courau, *Mutations pop et crash culture*, Le Rouergue et Chambon, Rodez, 2004.

n-ar „mai fi frumoasă" (H.R. Jauss)[16]. Într-adevăr, atâta vreme cât e vorba de Picasso, Kooning sau Bacon, ne întrebăm dacă mai este loc pentru frumuseţe în secolul XX. Totuşi, de-a lungul întregului secol, teatrul frumuseţii ocupă tot atâta loc, dacă nu chiar mai mult, ca şi cel al groazei sau al performanţei.

Frumuseţea, care părea să fi dispărut odată cu descompunerea reprezentării din anii 1910, revine în inima artei încă din anii 1920, care nu sunt numai anii întoarcerii la ordine, ci şi ai frumuseţii suprarealiste. Se cunoaşte porunca lui André Breton în *L'Amour fou*: „Frumuseţea convulsivă va fi erotic-voalată, exploziv-fixă, magic-circumstanţială, sau nu va fi deloc."[17] După care frumuseţea va fi prezentă, cu o difuziune imensă în imaginarul maselor, prin cultura şi artele populare, visul hollywoodian, arta ilustratorilor ce produc pin-up-uri, fotografiile starurilor, prin aportul multiform şi proliferant al publicităţii pentru produsele de frumuseţe, prin machiaj şi modă, şi în general prin tot ce face mai strălucitoare o lume de vis.

Această obsesie a frumuseţii a fost cu atât mai dificil de recunoscut cu cât ea se manifesta în zone care au trecut multă vreme drept alături de artă sau în marginile ei, înainte de a deveni progresiv centrul ei. Astfel s-a întâmplat la fotografi, de la Stieglitz şi Steichen sau Berenice Abbott până pe la Callahan, Penn, pentru a ajunge la Avedon. Mai mult încă, este lumea luxuriantă a cinematografului, lume a glamour-ului, a seducţiei şi a visului. Această frumuseţe modernă, care surprinde în distorsiunile à la Picasso, alături de chipuri desfigurate de război şi de abstracţiunile moderniste şi atât de diferite de frumuseţea artei de la Beaux-Arts, este, exceptând artele totalitare, ruptă de canoanele academice. Cu ajutorul dispozitivelor fotografice şi al artificiilor acestora, ea se plasează de partea fantasmei şi a visului. Mai mult încă, arta este şi disociată (din ce în ce mai mult) de dorinţă, până la a ajunge la un fel de răceală, ca la fotograful Helmut Newton

[16] Hans Robert Jauss, „Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen", în H.R. Jauss (coord.), *Poetik und Hermeneutik III*, München, W. Fink, 1968, pp. 143–168. Nu-i lipsit de semnificaţie că Jauss a fost şi ofiţer SS în tinereţea sa.

[17] André Breton, *L'Amour fou* [1937], în *Œuvres*, Gallimard, Paris, col. „Bibliothèque de la Pléiade", vol. II, 1992, p. 687.

care, la sfârşitul secolului XX, stilizează şi estetizează convenţiile pornografiei. După al Doilea Război Mondial, arta pop şi-a adus şi ea contribuţia pe două căi.

Pe de o parte, a făcut intrarea iconografiei populare a frumuseţii (staruri, designul de interior, simbolurile luxului şi confortului modern) în lumea marii arte, dar, pe de alta, a introdus marea artă pe tărâmul banalităţii şi al cotidianului. Această mişcare progresează şi se accelerează cu avatarurile neo-pop-ului din anii 1980 şi cu complicitatea din ce în ce mai strânsă între artă şi publicitate. Trăgând linie, nu se mai ştie dacă Marilyn Monroe este o imagine a cinematografului, a publicităţii sau a artei – dar ea este Frumuseţea „magic-circumstanţială" triumfătoare şi fragilă.

5. Exhibarea intimului şi pornografia banală

Un alt element de luat în calcul în aceste evoluţii este popularizarea şi chiar democratizarea pornografiei, a exhibiţionismului şi a voyeurismului.

Începând cu anii 1980, abundenţa mijloacelor tehnice de producere a imaginilor şi caracterul privat al realizării datorită suprimării etapei de developare, reproducerea numerică facilă şi, mai mult, puternicele mijloace de difuzare a operelor fac posibilă o pornografie populară. Aceasta fusese limitată mai înainte nu numai de către lege, dar şi mai mult de dificultatea reproducerii şi prezenţei indispensabile de intermediari în circuit. Deja stimulată de către polaroid, pulsiunea scopică, după expresia Laurei Mulvey[18], una dintre dimensiunile esenţiale ale producerii, dar şi consumării artei, găseşte înnoite posibilităţi de satisfacere. Chiar şi femeile capătă acces la voyeurism. Artiştii, la rândul lor, se inspiră din aceste practici, pe care pot grefa preocupări avangardiste de transgresiune în contextul unui imaginar social mai banal.

După ce a fost la originea modernismului artistic sub forma scandalului (Courbet, Baudelaire, Manet), după ce a fost marca transgresiunii antiburgheze (cu precădere la suprarealişti), pornografia se regăseşte la urma

[18] Laura Mulvey, „Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, vol. 16, nr. 3, toamna 1975, pp. 6–18.

urmelor reabilitată şi banalizată în artă ca şi în societate: ea devine o formă de artă, aceea a exhibării intimităţii.[19]

Semnificaţia acestei „întoarceri" a unei frumuseţi care nu a dispărut complet niciodată nu e uşor de stabilit cu puţinul recul de care dispunem.

Putem evident să vorbim de o nostalgie a frumuseţii ca principiu de artă în general, a unei forme de întoarcere a frumuseţii umilite de revolta rimbaldiană.[20]

Putem, de asemenea, să considerăm efectul prezenţei subterane şi persistente a dorinţei într-o artă teoretic susţinută de răceala conceptuală: opera lui Duchamp constituie, din acest punct de vedere, un superb exemplu de menţinere a unei pulsiuni scopice şi erotice chiar în vremea neutralizării sau, cel puţin, a dezincarnării dorinţei.

Şi alte ipoteze sunt de luat în considerare într-o perspectivă mai largă a unor evoluţii mai îndepărtate şi care probabil îşi urmează cursul.

În studiul său asupra surselor etice ale eului modern, filozoful canadian Charles Taylor a subliniat creşterea valorilor de filantropie şi bunăvoinţă în cursul celei de-a doua jumătăţi a secolului XX[21]; ele au ajuns să constituie miezul idealului nostru etic. Sociologul şi istoricul Richard Sennett a diagnosticat, din punctul său de vedere, declinul şi apoi sfârşitul omului public[22]. Pentru a justifica această obsesie durabilă a frumuseţii şi disocierea sa de o dorinţă identificată adesea cu o exhibiţie impudică, trebuie probabil să evocăm nişte procese analoage.

Valorile moralismului şi ale corectitudinii au alunecat încetul cu încetul către cele ale esteticii. În ultimii ani ai secolului XX, aceste valori estetice

[19] Vezi culegerea *L'Intime*, editată de către Élisabeth Leibovici, Ensba, Paris, 1998.

[20] „Într-o seară, am aşezat Frumuseţea pe genunchi. – Şi am găsit-o amară. – Şi am înjurat-o" (Arthur Rimbaud, *Un anotimp în infern*).

[21] Charles Taylor, *Source of the Self: The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1989; trad. fr. de Charlotte Melançon, *Les Sources du moi*, Éd. du Seuil, Paris, 1989.

[22] Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, W.W. Norton, New York, 1974; trad. fr. d'Antoine Berman şi Rebecca Folkman, *Les Tyrannies de l'intimité*, Éd. du Seuil, Paris, 1979.

trec în centrul vieţii sociale şi capătă în schimb o tentă morală: ceea ce este frumos este conotat drept bun, inclusiv sub forma valorii recunoscute a hedonismului, iar binele, ca să fie recunoscut şi validat, trebuie să îmbrace aspectul frumosului – luând astfel chipul „corectitudinii" politice şi morale. Trebuie să ţinem cont, de asemenea, de efectele mai întâi gradate apoi accelerate ale deplasării limitelor între public şi privat şi de substituirea privatului cu intimul.

În vechea sa accepţiune, privat alcătuia conceptual un cuplu cu public. El nu putea deveni public decât prin transgresiuni scandaloase sau amenajări juridice deliberate şi negociate. Când privatul ajunge să fie considerat în categoria intimului, nu mai are frontiere. El este totul sau nimic: se ascunde sau se exhibă, iar când se exhibă, apariţia sa este doar un alt spectacol, spectacolul care atrage mijloace de expunere omniprezente şi omnipotente.

La sfârşitul secolului XX, aceste două evoluţii se conjugă: esteticul triumfă, în timp ce intimitatea se exhibă cu o detaşare relaxată (*cool*). În 1987, artistul neo-pop american Jeff Koons, artist *cool* prin excelenţă, expune *Made in Heaven*, o serie de panouri fotografice şi de sculpturi care îl înfăţişează împreună cu soţia sa, ex-vedeta porno italiană şi activista politică Cicciolina, în timp ce fac dragoste. În paradisul sulpician pe care îl alege ca decor, pornografia capătă un caracter în aceeaşi măsură estetic, sentimental şi obscen.

III. Corpul medium, corpul operă

Chiar dacă aceste trei mari categorii vizuale – corpul tehnic, corpul rănit şi corpul de frumuseţe –, care revin mereu în arta secolului XX, spun deja mult despre trăirile şi experienţele moderne ale corpului, inclusiv despre contradicţiile lor, am lăsat până acum la o parte aspectul cel mai important al subiectului – ce anume face arta secolului XX din corp nu în calitatea lui de potenţial de reprezentare, ci în aceea de potenţial de producere.

Noutatea absolută este că, în arta secolului XX, corpul devine el însuşi un medium artistic: el trece de la statutul de obiect de artă la cel de subiect care acţionează şi la cel de suport al activităţii artistice. În secolul XX, se

produce o derealizare a operelor în favoarea corpului ca vehicul al artei şi al experienţelor artistice.

Mişcarea începe în anii 1910. Odată ajunsă la capăt, ea transformă complet scena artei şi este semnificativă pentru transformări sociale considerabile.

1. Artistul din perspectiva corpului

Prezenţa artistului din perspectiva corpului şi a vieţii a fost multă vreme invizibilă sau marginală. Oricare ar fi fost forţa şi vizibilitatea expresiei, grandoarea geniului şi ambiţia lucrului, corpul-artist rămânea dincoace de operă şi în afara ei. Putea să-i fie temă, dar niciodată materialul însuşi, şi nu apărea drept corpul producător care este de fapt. Artistul era dezincarnat, cel mult făgăduit într-o zi celebrărilor biografilor; nu ghiceai că este un mascul voyeur şi libidinos decât după opţiunile şi cadrajele sale. Să ne gândim la Courbet şi la sexul de femeie din *Originea lumii*, la Manet şi la al său *Bal la operă* care este de fapt o piaţă de carne proaspătă, la Rodin şi la desenele sale pornografice.

Desigur, tema este deja prezentă la Baudelaire şi la Kierkegaard – o formă de viaţă poate fi ea însăşi artă. Kierkegaard vorbeşte de prin 1840 de stadiul estetic al existenţei, cât despre Baudelaire, el vorbeşte despre dandi. Această înlocuire a artei cu viaţa îşi găseşte o primă împlinire în dandismul de sfârşit de secol, dar natura însăşi a proiectului dandi îi dă o uşurătate dezabuzată care îl închide în aventura privată.

Lucrurile se schimbă începând cu anii 1910 cu o forţă stupefiantă şi decisivă.

Toate aspectele sunt simultan abordate, cu o radicalitate care va fi mai apoi exploatată, prelungită, elaborată, supraelaborată, pe toată durata secolului.

Avangardele ruse nu se limitează doar la a face tablouri: ele montează piese şi scenografii, practică poezia fonetică[23] şi coregrafia, abordează costumul şi moda. Arta se agaţă de persoane, de gesturile lor, de vocea şi hainele lor.

Dadaiştii adaugă virulenţa şi violenţa lor şi o intensitate fără măsură: şedinţele de cabaret, declamaţiile urlate de poezie fonetică, procesele publice

[23] Limba *zaoum* (transmentală) în cubo-futurismul rus al anilor 1912–1915.

ale somităţilor, deghizările, dansurile dislocate sunt şi ele artă. Să ne gândim la Raoul Hausmann, Hugo Ball, Schwitters, la Dada Berlin sau Dada Paris de la sfârşitul anilor 1910[24].

Şi aici tot Duchamp dă formă, ca să spunem astfel, şi sistematizează, fără a avea aerul că o face, un ansamblu dispersat de practici. *Rrose Sélavy*[25] este portretul şi totodată dublul artistului travestit, dar Duchamp însuşi este purtătorul unei tonsuri „artistice", imagine a unei opere care îşi enunţă propriul său dublu ascultându-se (*With My Tongue in My Cheek*[26]), fabricant de monedă falsă dar operă adevărată, jucător de şah emblematic, subiect al unei vieţi care în ocupaţiile sale este ea însăşi artă, aceeaşi artă pe care artistul o produce cu pipeta sub forma unor obiecte „decepţionante".

2. *Arta ca acţiune*

Fără a avea acest intelectualism ironic, fauvismul şi expresionismul de la începutul secolului erau şi ele forme de artă în care se deplasa echilibrul între obiect şi artist: şi aici contează tot tabloul care adună expresia, dar această expresie animă opera, îi dă sălbăticie, primitivism, inocenţă.

Ca şi Dada, expresionismul are o posteritate considerabilă. Această posteritate se îmbogăţeşte pe vremea automatismului suprarealist cu apelul

[24] Raoul Hausmann declamă poeme fonetice (de exemplu „Seelen-Automobil", 1918), pretinzând că inventează o limbă imaginară. Vezi Michael Erlhoff (ed.), *Texte bis 1933*, vol. I, *Bilanz der Feierlichkeit*, Text und Kritik, München, col. „Frühe texte der Moderne", 1982. Şi Hugo Ball participă la aceste concerte. Vezi *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain Vague, 1958. Pentru Dada-Paris, putem să amintim activităţile lui Pierre Albert-Birot, „Poème à crier et à danser" cu titlul „Pour Dada", *Dada 2*, dec. 1917, „La Légende", *SIC*, nr. 37, dec. 1918 şi nr. 38, dec. 1919, reluat în *La Triloterie*, Paris, *SIC*, 1920 şi „L'Avion" şi „Chant III", *SIC*, nr. 23, nov. 1917 şi nr. 27, martie 1918, reluat în *La Lune ou le Livre des poèmes*, Jean Budry, Paris, 1924. Pentru futuriştii, vezi F.T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste, Milano, 1919 (texte teoretice şi reluări din opere mai vechi). Kurt Schwitters scrie a sa *Ursonate* în 1922. Vezi F. Lach (ed.), *Kurt Schwitters: Das literarische Werk*, vol. I, *Lyrik*, M. DuMont Schauberg, Köln, 1973.

[25] Portret al lui Marcel Duchamp în *Rrose Sélavy* de Man Ray în 1920.

[26] *With My Tongue in My Cheek* este şi un autoportret al lui Marcel Duchamp, realizat de el în 1959 pe un mulaj în ipsos.

său la inconştient, dar şi prin descoperirea artelor primitive, în special a artei indienilor, prin intermediul artiştilor americani.

Începând cu anii 1940, expresioniştii abstracţi americani încep să-şi conceapă pictura ca pe o acţiune, chiar dacă demersul lor nu este doar existenţial, ci şi (poate chiar mai mult) căutarea unei memorii colective vechi şi a simbolurilor din mit. Se va naşte totuşi, în special datorită comentariilor lui Harold Rosenberg[27], o interpretare existenţialistă a picturii lor ca *action painting*, „pictură de acţiune", în care ceea ce face pictorul contează mai mult decât rezultatele efective ale muncii sale, în care desfăşurarea gestuală contează mai mult decât rezultatele efective ale operei terminate.

În anii 1950–1970 se produce o dezvoltare considerabilă a practicilor corporale prin întâlnirea dintre expresionism şi neodadaism. Resurgenţa spiritului Dada se traduce prin happening-urile şi acţiunile corporale care vor căpăta mai târziu numele de body art, în fuziunea dintre poezie (Fluxus), coregrafie (Cunningham, Brown, Rainer) şi muzică (Cage), în opere care ţin de acum mai mult de performanţă decât de obiect durabil[28]. În anii 1970, acest tip de performanţă cucereşte lumea rockului cu muzicieni precum Iggy Pop.

Dimensiunea expresionistă este mai prezentă în Europa, mai ales în tradiţia „acţioniştilor" vienezi din anii 1960 şi 1970 (Muehl, Brus, Schwarzkogler, Rainer) care invocă dimensiunea de orgie, de exces şi de transgresiune a artei organizând ceremonii dionisiace în care domnesc violenţa, sexul, regresiunea şi distrugerea[29].

Totuşi, pentru mulţi artişti recursul la Dada a avut sensul unui protest împotriva exceselor de teatralitate ale expresionismului şi a oricărui patos. Nu corpul expresiv trece pe primul plan al artei, ci cel mecanic şi automat.

[27] Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau* (1959), trad. fr. de Anne Marchand, Éd. du Minuit, Paris, col. „Arguments", 1962.

[28] Vezi pe această temă cartea lui Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Ordre sauvage: violence; dépense et sacré dans l'art des années 1950–1960*, Gallimard, Paris, col: „Arts et artistes", 2004.

[29] Despre acţionismul vienez vezi cele două cataloage *Wiener Aktionismus. Wien 1960–1971*, Klagenfurt, Ritter-Verlag, 1989, şi *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960–1965*, Klagenfert, Ritter-Verlog, 1988.

Warhol dorea să fie o mașină rece și inexpresivă[30]. În același moment, artiști precum Pinot-Gallizio sau Manzoni se transformă în mașini productive, care pot chiar defeca rahat de artist. Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, Viallat, Opalka, la sfârșitul anilor 1960, se transformă în automate productive cu o muncă interșanjabilă sau repetabilă la infinit[31].

Ultimii douăzeci de ani ai secolului XX nu contestă primatul mediumului corporal, ci dimpotrivă.

Confluența valului de libertate sexuală din anii 1970 și a refluxului provocat de SIDA creează opere în care se amestecă obsesia sexualității și angoasa morții. Lucrarea lui Mapplethorpe este exemplară pentru această ambivalență existențială. Este, cum spune titlul unei expoziții din 1994, „iarna dragostei"[32]. O angoasă surdă cuprinde lumea frumuseții – care se imunizează printr-un surplus de lejeritate sau de provocare.

În același timp, dezvoltarea tehnologiilor medicale, chirurgicale și genetice și cea a tehnologiilor numerice permit noi artificii. S-a vorbit deja despre acest uman postuman care se conturează în artă. Această perspectivă postumană pune în cauză și discuție certitudinile în materie de identitate și certitudinile de sine, destabilizate, de altfel, de descoperirea altor trăiri și a altor construcții ale corpului prin lucrările artiștilor feminiști (Nancy Spero, Judy Chicago, Cindy Sherman, Barbara Kruger) sau prin aportul artiștilor homosexuali și ai gândirii *queer*.

3. Corpul, subiect și obiect de artă

Rezultatul acestor evoluții este că acest corp de „sfârșit de secol" devine totodată subiect și obiect artistic. Și, mai ales, că el devine omniprezent –

[30] „Mașinile au mai puține probleme. Aș vrea să fiu o mașină. Voi, nu?" (Andy Warhol, citat de Bob Colacello, *Holy Terror: Andy Warhol Close Up.*, Harper and Collins, New York, 1990; fraza este din 1963.)

[31] Tema este tratată aprofundat de către Maurice Fréchuret în *La Machine à peindre*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994.

[32] Catalog *L'Hiver de l'amour bis*, Paris, Arc, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Éd. Paris-Musées, 1994.

omniprezent în imaginile fotografice și video. Începând cu anii 1990, 80% sau chiar 90% din artă ia corpul drept obiect. Atunci când nu-l arată, îl folosește sub forma corpului artistului producător și *performer*, devenit el însuși operă și marcă mai mult decât creator de opere. Sinteza este realizată de artiști ca Bruce Nauman, Roman Opalka sau Cindy Sherman care sunt, totodată, subiect și obiect al operei lor într-o interogație asupra identității, care are, în egală măsură, o dimensiune socială și una artistică.

Avem aici semnul unor evoluții complexe. Pe de o parte, în ultimii treizeci de ani, arta s-a schimbat progresiv ca regim și ca epocă. Dimensiunea specific modernă a unei arte care aproape se substituie religiei și care se împlinește în opere supreme a murit. Arta modernă s-a terminat. Ea a lăsat loc unei arte care nu mai este nici profetică, nici vizionară, care doar face parte dintre numeroasele mecanisme de reflectare socială (în sens de reflex și de meditație), care este un mijloc de reflectare și de documentare ca atâtea altele, prin care societatea ca sistem surprinde și reflectă ceea ce se petrece în sânul său.

Pe de altă parte, fără ca aceasta să fie o surpriză, mișcarea de reflexivitate generalizată este însoțită de multiple îndoieli asupra identităților devenite și ele multiple, sau în orice caz destul de instabile sau flexibile încât să pară multiple.

În fine, instrumentele vederii au devenit omniprezente și invadatoare și nu lasă nimic „în afara vizibilității". Nu mai există nimic ascuns.

Concluzie: Sufletul devenit corp și viața fără viață

Corpul pare să fie, în aceste condiții, singurul nostru punct de sprijin.

Este reperul la care ne raportăm pentru a ne percepe ca sine, a ne gestiona, a ne manipula, a ne transforma, a ne distinge ca persoană sau ca individ între ceilalți – prin chirurgie, terapii, droguri sau putere sufletească stoică.

Este și punctul de sprijin, martorul care ne permite să constatăm, să înregistrăm sau să măsurăm cu o obiectivitate dezabuzată, sinistră sau indiferentă, schimbările, transformările și tensiunile induse de reflexivitatea socială și timpul care continuă să treacă în eternul prezent al actualului.

Doar că nu mai este vorba de noi reprezentări ale corpului, cu punerea la distanţă pe care reprezentarea o comportă, pentru simplul motiv că nu mai există deloc reprezentare. Imaginile ne pun în faţa unei realităţi nude, pe care nu mai reuşim să ne-o apropriem, fiindcă dimensiunea simbolică şi metaforică care permitea reprezentarea s-a volatilizat. Corpul coincide, oarecum, cu el însuşi fără să mai existe posibilitatea de a-l subiectiva sau obiectiva. El este aici ca o bucată de carne, un chip ce se strâmbă, o siluetă înfiptă fără motiv acolo unde se află. De unde şi bizara omniprezenţă a sexului, dar fără dorinţă, fantasmă sau pasiune. Această evoluţie este valabilă atât pentru artele vizuale, cât şi pentru teatru sau dans.

Michel Foucault scria în 1976 la sfârşitul *Voinţei de a şti*[33] că sexul a devenit „punctul imaginar prin care fiecare trebuie să treacă ca să aibă acces la propria lui inteligibilitate, la totalitatea corpului său, la identitatea sa".

Inteligibilitate, totalitate, identitate: tot atâtea concepte straniu de umaniste la un gânditor care se voia antiumanist, dar care dezvăluie totuşi un proiect de reprezentare clasică.

Au trecut aproape treizeci de ani. Suntem acum direct în faţa corpului şi a sexului, cu aparenţa lor enigmatică, obsesivă şi frigidă în acelaşi timp, brutală şi familiară, nudă şi indiferentă. Prevalează un materialism îngheţat: acolo unde erau altădată conştiinţe, suflete, fantasme şi dorinţe, este acum doar un corp cu semnele sale.

Confruntarea cu sine însuşi a devenit acum o confruntare cu un corp faţă de care nu putem lua distanţă. Foucault scria în acelaşi pasaj că „sexul a devenit mai important decât sufletul nostru, mai important aproape decât viaţa noastră".

Pentru a descrie situaţia contemporană, trebuie doar să înlocuim „sex" cu „corp" şi să-l suprimăm pe „aproape": corpul a devenit mai important decât sufletul nostru, el a devenit mai important decât viaţa noastră.

---

[33] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. I, *La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris, col. „Bibliothèque des histoires", 1976, pp. 205–206 [în românește „Voința de a ști" în *Istoria sexualității*, vol. I, Ed. Univers, București, 2004 – n. red.].

Indice de nume

Aaron, Soazig, 397
Abbott, Berenice, 495
Abraham, Felix, 117
Achard (profesor), 109
Achard, Marcel, 486n
Adams, Bluford, 239n, 240n
Adams, Rachel, 239n
Adrien, Paul, 432n
Agamben, Giorgio, 393n
Agathon, 181n
Aïach, Pierre, 32n
Aimard, Gustave, 254n
Ajuriaguerra, Julian de, 473n
Alber (prestidigitator), 288n
Albert-Birot, Pierre, 500n
Albrecht, Gary L., 275n, 299n
Alderson, William T., 239n
Alexandra (prinţesă de Wales), 268
Allen, Woody, 449–450
Altick, Richard, 238n
Amar, Jules, 190n
Amar, Marianne, 210n, 211n
Ambroise-Rendu, Anne-Claude, 136n
Amery, Jean, 362
Amiel, Vincent, 431n, 449n
Amiot, Jean, 465n
Amiot, Patrick, 159n
Ancet, Pierre, 250n, 260n
Andersson, Harriet, 444, 446
André (general), 336n
André, Géo, 203n
Andreff, Wladimir, 418n, 419n, 421n, 425n
Andrews, Bridie, 26n
Anouilh, Jean, 59
Antelme, Robert, 379n, 386n, 393n
Antoine (frizer), 159
Antoine, Jean, 418
Anzieu, Didier, 73n, 250n
Apollinaire, Guillaume, 104
Appel, Toby, 260n
Applebaum, Anne, 386n
Apter, Emily, 257n, 274n
Aragon, Louis, 104
Arbus, Diane, 300, 305
Arden, Elizabeth, 144
Ariès, Philippe, 52
Aristotel, 45, 450
Arnaud, Pierre, 180n, 203n
Arron, Christine, 222n
Arroyo, José, 451n
Ascher (profesor), 170
Assayas, Olivier, 444n
Astruc, Alexandre, 449
Atkins, Thomas R., 451n, 454n
Aucouturier, Bernard, 216n
Aucouturier, Hippolyte, 411
Audoin-Rouzeau, Stéphane, 275n, 329, 336n, 345n, 354n, 359n, 363n, 368n, 369n
Auerbach, Nina, 435n
Auffray, Charles, 75n
Augé, Marc, 19n

Augé, Paul, 200n
Augustin, Jean-Pierre, 214
Auriol, Vincent, 208n
Avedon, Richard, 495
Avicenna [Ibn-Sina], 46
Avisar, Ilan, 445n
Aziza-Shuster, Évelyne, 74n
Azouvi, François, 206n
Azzopardi, Michel, 440n

Bachelard, Gaston, 333
Bachimont, Jeannine, 34n
Baclanova, Olga, 291n
Bacon, Francis, 52, 487, 492, 495
Baddeley, Gavin, 451n
Baecque, Antoine de, 289n, 431, 446n–448n, 451n
Bailey, James, 263
Bailey, Peter, 238n
Bainbridge Cohen, Bonnie, 468
Bajos, Nicolas, 118n, 128n
Balan, Bernard, 260n
Ball, Hugo, 500
Balzamo, Elena, 389n
Banville, Théodore de, 269
Baquet, Maurice, 208n
Bara, Theda, 439–440
Barataud, Bernard, 83–85
Barba, Eugenio, 466n
Barbedette, Gilles, 26n
Bardet, Jean-Pierre, 122n
Bardot, Brigitte, 103, 446–448
Bariéty, Maurice, 62n
Barkan, Elazar, 279n
Barney, Matthew, 494
Barnum, Phineas Taylor, 235, 237–242, 247–249, 251–252, 255n, 263–265, 268, 286, 290, 292–293, 296–297
Barthou, Louis, 369
Bartov, Omer, 358n
Bar-Zohar, Michel, 145n
Bas, Frédéric, 107n
Baszanger, Isabelle, 44n
Bataille, Georges, 491n
Bateson, William, 78
Batman, 451
Baubérot, Arnaud, 156n, 193n
Baud, Jean-Pierre, 94
Baudelaire, Charles, 24, 269, 496, 499
Baudry, Patrick, 105
Baxandall, Michael, 491n
Baxman, Inge, 470n
Bayne, Tim, 307n
Bazin, André, 442n, 453
Beaune, Jean-Claude, 14, 260n
Beaunis, Henri-Étienne, 199n
Beaupré, Nicolas, 358n, 359n
Beck, Calvin-Thomas, 435n
Becker, Annette, 339n, 359n, 368n, 376
Becker, Jean-Jacques, 336n
Béclère, Antoine, 60n, 61
Beevor, Antony, 363n
Bejano, Emmitt [zis „omul-aligator"], 307
Béjin, André, 109n, 110n
Bell, Daniel, 222n
Bellamy, David, 346n
Bellin du Coteau, Marc, 204n
Bellivier, Florence, 94n
Bellmer, Hans, 491
Bellochio, Marco, 103
Ben Ytzhak, Lydia, 159n
Benayoun, Robert, 439n
Benjamin, Walter, 151, 236n, 339, 458
Bennett, Tony, 235n
Bergala, Alain, 439n, 444n, 446n
Bergman, Ingmar, 103, 444, 446, 487
Bergman, Ingrid, 444
Bergren, Eric, 298n

Berlivet, Luc, 18n
Bernard, Claude, 35–36, 46, 62
Bernard, Jean-Pierre Arthur, 236n
Bernard, Michel, 473n
Bernège, Paulette, 167–168
Bernstein, Carol, 219
Berry, John, 319n
Bertherat, Thérèse, 219n
Berthoz, Alain, 461n, 479n
Berthoz, Jean, 459n
Bertillon, Alphonse, 123n, 166n, 316–318
Bertillon, Louis-Adolphe, 317n
Bertillon, Suzanne, 315n, 317n, 318n
Bertin, Sylvie, 219n
Bertini, Francesca, 440
Bertrand, Claude-Jean, 424n
Bertrand-Dorléac, Laurence, 501n
Bessy, Olivier, 220n, 221n
Bidel, Jean-Baptiste-François, 227
Bilger, Nathalie, 435n
Billard, Pierre, 439n
Billings, Paul R., 324n
Bilton, Michael, 360n
Binet, Alfred, 38, 278
Binet-Sanglé, Charles, 278
Bircher-Brenner, Maximilian (doctor), 146
Bjorkman, Stig, 444n
Blairs, Betsy, 447
Blaizeau, Jean-Michel, 414n
Blassie, Michael, 372
Blaufox, M. Donald, 62n
Bloch, Marc, 346, 350, 351n
Blondet-Bisch, Thérèse, 373n
Blöss, Thierry, 137n
Bloy, Léon, 146n
Blum, Léon, 140n, 204
Blum, Virginia L., 306n
Bobet, Louison, 210
Bocchi, Pier Maria, 290n
Bogdan, Robert, 239n, 241n, 242n, 248n, 252n, 286n, 302n, 435n
Boigey, Maurice, 202–203
Boisselier, Jackie, 169n
Boltanski, Luc, 90n, 101, 269n
Bonah, Christian, 37n
Bonaparte, Marie, 110
Bonaque, Marie-Louise, 389n
Bondeson, Jan, 242n
Bonnefont, Gaston, 187
Bonnet, Géraud, 191n
Borelli, Lyda, 440
Borlin, Jean, 486n
Bosséno, Christian-Marc, 431n
Bosworth, Patricia, 300n
Bocikareva, Maria [zisă Iaşka], 373
Boudou, Eugène Frédéric [zis „omul cu cap de viţel"], 228
Boudouard-Brunet, Laurence, 94n
Bouillet, Marie-Nicolas, 311n
Boulogne (preot), 51
Boulongne, Yves-Pierre, 415n
Bounoure, Gaston, 444n
Bourcier, Marie-Thérèse, 135n
Bourdallé-Badie, Charles, 50n
Bourke, Joanna, 355n
Bourke-White, Margaret, 394
Boutet de Monvel, André, 146n
Bow, Clara, 441
Bozon, Michel, 118n, 128
Bozonnet, Jean-Jacques, 213n
Braddock, David L., 299n
Bradley, David, 25n
Brady, Mathew, 252
Braga, Dominique, 199
Branche, Raphaëlle, 362
Brassart, Alain, 446

Brauner, Victor, 491
Bray, George A., 148n
Breker, Arno, 206, 355
Brenez, Nicole, 444n
Brenner, Sydney, 79n, 80
Brenot, Philippe, 110n
Breton, André, 439, 495
Breton, Jules-Louis, 168
Breuer, Josef, 462n
Breyer, Victor, 408
Brian, Éric, 317n
Bringuier, Jean-Claude, 146n
Brion, Patrick, 441n
Broadfoot, Barry, 341n
Broca, Alain de, 22n
Brodsky Lacour, Claudia, 325n
Brooks, Louise, 441
Broussais, François-Joseph-Victor, 309
Brown, Carolyn, 476n
Brown, Louise, 116
Brown, Robert, 468
Brown, Trisha, 467, 478n
Browne, Stella, 108
Browning, Christopher, 359n, 365n
Browning, Tod, 287, 289–294, 297, 300, 305, 434–435, 437
Bruge, Roger, 343n
Brus, Günter, 501
Bruyères, Hippolyte, 309, 310n
Buber-Neumann, Margarete, 385n
Buffet, Bernard, 492
Bullock, William, 238
Bunker, Chang şi Eng, 238, 248
Buñuel, Luis, 487
Burais, Auguste, 256n
Buren, Daniel, 502
Burguière, André, 141n
Burns, Stanley B., 256n
Burrin, Philippe, 206n, 280n, 395n
Burrows, Larry, 372
Burton, Tim, 450–451, 453
Bury, Michael, 275n, 299n

Cabanes, Bruno, 353n
Cabrol, Christian (profesor), 51
Cage, John, 474, 501
Cahn, Théophile, 260n
Caillavet, Henri, 52
Caillié, René, 23
Caillois, Roger, 211
Calino, 436
Callahan, Harry, 495
Callon, Michel, 84n
Calloux, Jean-Claude, 95n
Calmette, Albert, 21
Caloni, Pierre, 169
Calvet, Jean, 409
Cameron, James, 450, 452–453
Camus, Albert, 31
Camus, Renaud, 26n
Camy, Jean, 180
Canguilhem, Georges, 15, 40, 76n, 234, 246n, 247n, 256n
Capa, Robert, 491n
Capdevila, Luc, 367–368, 370n
Caputo, Philip, 351
Cardon, Dominique, 114n
Carol, Anne, 278–280n
Carpentier, Georges, 412–413, 417
Carpentier, Harlean: *vezi* Harlow, Jean, 441
Carr Gom, Francis (sir), 268
Carrel, Alexis, 49, 73, 278–279
Carricaburu, Danièle, 32n
Carrier, Claire, 221n
Carton, Paul, 146
Caselli, Graziella, 20n

Cassavetes, John, 449, 487
Cassel, Dana K., 148n
Casta-Rosaz, Fabienne, 121n
Castel, Pierre-Henri, 116n
Castel, Robert, 89
Castorp, Hans, 60–61
Castries (generalul de), 343
Catwoman, 451–452
Céline, Louis-Ferdinand, 284n
Cerdan, Marcel, 210
Ceyhan, Ayse, 326n
Cézanne, Paul, 485
Chabrol, Claude, 449
Chakrabarty, Ananda, 93
Châles-Courtine, Sylvie, 233n, 310n
Chalupiec, Barbara: *vezi* Negri, Pola, 440
Chandler, Raymond, 324
Chanel, Gabrielle [zisă Coco], 144, 155, 159–160
Chaney, Lon, 289, 435, 437
Changeux, Jean-Pierre, 65n
Chany, Pierre, 416n, 427n
Chaperon, Sylvie, 111n
Chaplin, Charles [zis Charlie], 167, 437, 486
Char, René, 45
Charcot, Jean-Martin, 5, 273n, 460, 462n
Charles-Roux, Edmonde, 144n
Charney, Leo, 433n
Charreton, Pierre, 199n
Chauchat, Clawdia, 60
Chauncey, George, 132n
Chauvaud, Frédéric, 233n
Chéroux, Clément, 394n
Chevallier, Gabriel, 340
Chicago, Judy, 502
Chicotot, Georges, 59
Chilard, Colette, 116n
Chouinard, Marie, 468
Chovaux, Olivier, 181n
Christophe, Eugène, 411
Chroust, Peter, 280n
Claessen, Alfred, 227
Clair, Jean, 232n, 256n
Clair, René, 167, 486
Claparède, Édouard, 199n
Clarétie, Léo, 284n
Clément, Jean-Paul, 202n, 212–213, 218n
Coccinelle, 117
Cohen, Daniel, 84
Coignet, Jean-Roch, 333
Colacello, Bob, 502n
Colbert, Charles, 240n
Cole, Simon A., 314n, 319n, 322n, 325n
Colette, 186
Collard, Cyril, 26
Collomb, Gérard, 421n
Colomby, Patrick de, 113n
Coluzzi, Mario, 25n
Combeau-Mari, Évelyne, 212n
Connolly, Christopher, 216n, 217n
Conquest, Robert, 377n, 382n
Conrad, Joseph, 26
Conte, Édouard, 280n
Cook, James W., 242n
Cooper, Fenimore, 254n
Cooper, Merian, 293, 296
Coplans, John, 487
Coppi, Fausto, 210
Coquio, Catherine, 376n
Corbière, Martine, 171n
Corbin, Alain, 16n, 107n, 108n, 154, 180n, 238n, 246n, 263n, 264n, 274n, 406–407
Corbin, Juliet, 73n
Corra, Bruno, 457
Corvol, Pierre, 16n

Cosson, Olivier, 336n
Coste, Émile, 189n
Costill, David L., 217n
Coubertin, Pierre de, 179, 182, 184–185, 222, 402–403, 405–406, 410, 412, 414n–415
Courau, Laurent, 494n
Courbet, Gustave, 496, 499
Coursodon, Jean-Pierre, 436n
Courtine, Jean-Jacques, 16n, 107n, 153n, 166, 180n, 233n, 239n, 246n–249, 260n, 263n, 266n, 302n, 407n
Courtois, Stéphane, 391n
Coury, Charles, 62n
Coussement, Alain, 61n
Cowie, Peter, 444n
Crary, Jonathan, 457n, 459n, 463n
Craven, Wes, 450, 453
Crettez, Xavier, 320n
Crick, Francis, 78
Crignon-De Oliveira, Claire, 92n
Crossman, Sylvie, 215n
Cunningham, Andrew, 26n
Cunningham, Hugh, 238n
Cunningham, Merce, 474–477, 501
Curie, Marie, 457n
Curie, Pierre, 457n
Cuvier, Georges, 310n

Dagan, Yael, 377n
Dagognet, François, 54n
Dalí, Salvador, 491
Dall'Asta, Monica, 432n
Dalle, François, 145n
Dalloni, Michel, 428n
Dally, Eugène, 278n
Daly, Ann, 462n
Daniels, Roger, 320n
Dante, Joe, 453
Dareste, Camille, 261–262
Darmon, Pierre, 313n
Darnton, Robert, 297n
Darwin, Charles, 278, 319, 470n
Daudet, Alphonse, 237
Daudet, Léon, 37
Dauphin, Cécile, 363n, 364n
Dausset, Jean, 50, 83
Dauven, Jean, 211n
Davidenkoff, Emmanuel, 171n
Dawkins, Richard, 86n
De Duve, Pascal, 26n
De Laurentiis, Dino, 296n
De Vore, Christopher, 298n
Dean, James, 22, 447
Debay, Auguste, 231
Debouzy, Marianne, 148n
Debru, Claude, 86n
Debruyst, Christian, 309n
Decouflé, Philippe, 423
Defrance, Jacques, 185n, 212n
Degos, Laurent, 50n
Deitch, Jeffrey, 493n
Dekkers, Midas, 452n
Delait, Clémentine, 245, 252
Delaporte, François, 84n
Delaporte, Sophie, 348n
Delaunay, Quynh, 168n
Delbès, Christiane, 130n
Delsarte, François, 465n
Demartini, Anne-Emmanuelle, 233n
Demenÿ, Georges, 188–189, 190n
DeMille, Agnes, 463n
Dempsey, Jack, 412–413, 417
Déniel, Jacques, 439n, 446n
Denis, Georges, 201n
Denis, Vincent, 315n
Derouesné, Christian, 50n

Desbonnet, Edmond, 179, 183, 189n, 191
Descartes, René, 34, 46, 74
Désert, Gabriel, 101n, 200
Desgrange, Henri, 186, 409, 410–411
Deslandres, Yvonne, 144n
Desmond, Adrian, 260n
Despentes, Virginie, 106
Desrosières, Alain, 38n
Detmers, Maruschka, 103
Detrez, Conrad, 26n
Deutsch, Hélène, 110
Didi-Huberman, Georges, 256n
Diersch, Manfred, 206n
Dietrich, Marlene, 441
Dillon, Michael, 117
Dior, Christian, 106, 160
Dirks, Nicholas B., 235n
Disney, Walt, 296, 297
Dix, Otto, 133, 347
Doan, Dominique, 168n
Dobzhanski, Theodosius, 88
Doinel, Antoine, 103
Doll, Richard, 18
Dorier-Apprill, Élisabeth, 163n
Douin, Jean-Luc, 438n
Dowd, Irene, 482n
Dower, John, 360n, 361n
Dracula, 289, 435
Dreuilhe, Alain-Emmanuel, 26n
Dreyer, Theodor, 435
Dreyfus, Catherine, 219n
Drimmer, Frederick, 228n, 254n
Drouard, Christine, 143n
Dubroux, Danièle, 449
Duby, Georges, 123n
Duchamp, Marcel, 485–486, 488, 497, 500
Ducrey, Guy, 456n
Duden, Barbara, 68n
Dufestel, Louis, 188
Dufour, Jean-Louis, 331n
Dufresne, Jacques, 146n
Dugué, Jacques, 136
Duhamel, Georges, 40
Dumazedier, Joffre, 141n, 210–211
Duménil, Anne, 337n, 358n, 359n
Duncan, Isadora, 462–464, 466, 470
Dupâquier, Jacques, 122n, 124n
Dupin, Auguste, 324
Duquesnoy, Jacques: *vezi* Coccinelle, 117
Durand, Jean, 436–437
Durand, Marc, 218n
Duras, Marguerite, 444
Durif, Christine, 70n
Durkheim, Émile, 45
Durry, Jean, 413n
Durville, André, 195n
Durville, Gaston, 195n
Dutroux, Marc, 137
Duvert, Tony, 136
Dwyer, Jim, 325n

Eastwood, Clint, 449–450
Edelman, Bernard, 92n
Eder, Franz X., 104n
Edison, Thomas, 434, 438
Ehrenberg, Alain, 223n, 408n
Ehrenburg, Ilia, 397n
Ehrenfried, Lili, 218n
Eisenman, Charles, 252n
Eisenstein, Serghei, 487
Eley, Geoff, 235n
Elias, Maurice J., 171n
Elias, Norbert, 7, 48n, 302
Ellenberger, Henri F., 462n
Ellis, Havelock, 108–109, 116
Emerson, Ralph Waldo, 192n
Epstein, Steven G., 31n

Erler, Fritz, 355
Erny, Philippe, 50n
Erwin, May, 438
Eschbach, Prosper-Louis-Auguste, 267
Esquenazi, Jean-Pierre, 443n, 446n, 448n
Essner, Cornelia, 280n

Fabens, Raoul, 181n
Faber, François, 411
Faget, Jean, 456n
Farge, Arlette, 363n, 364n
Fassin, Didier, 84n
Faure, Jean-Louis, 41n
Faure, Michaël, 137n
Faure, Olivier, 16n
Feitis, Rosemary, 473n
Feldenkrais, Moshe, 216n, 482n
Fellig, Arthur H.: *vezi* Weegee, 486n
Féré, Charles-Samson, 199n, 460
Fermanian, Jean, 50n
Ferrand, Alexis, 128n
Ferraton (doctor), 336
Ferro, Marc 14n
Feuillère, Edwige, 447
Fielder, Leslie, 228n, 255n
Fischer, Alain, 85
Fischer, Jean-Louis, 260n
Fischl, Ericn, 492
Fitzgerald, Francis Scott, 287
Fitzgerald, William G., 240n, 287
Flammarion, Camille, 457n
Flaubert, Gustave, 229n
Fléchet, Anaïs, 164n
Fleurigand, Charles, 185n, 188n
Florescu, Radu, 432n
Fontaine, Geisha, 482n
Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 32
Ford, Henry, 167
Forel, Auguste, 109
Forry, Steven Earl, 434n
Forti, Simone, 478n
Foucault, Michel, 7, 16n, 18, 29, 58, 107n, 152n, 230, 233n, 234, 246n, 253, 265, 504
Fougeron, André, 492
Fouque, Antoinette, 7
Fournel, Victor, 231n, 236n, 245, 247, 269
Fox, Daniel M., 256n
Fox-Keller, Evelyn, 78n
Frank, Robert, 373n
Frankenstein, 295, 432, 434
Frayling, Christopher, 435n
Frears, Stephen, 103
Fréchuret, Maurice, 502n
Frederick, Christine, 167, 168n
Freeman, Leonard, 62n
Freud, Lucian, 492
Freud, Sigmund, 5, 7, 110, 121, 462n, 474n
Frot, Natacha, 148n
Fuller, Loïe, 455–458, 461, 462
Fussell, Paul, 341n, 353–354, 361n

Gabolde, Martine, 54n
Gaboriau, Philippe, 416n
Gaensslen, Robert E., 319n
Gaille-Nikodimov, Marie, 92n
Gall, Franz-Joseph, 309, 312
Galton, Francis (sir), 278, 319–324, 326
Garbo, Greta, 441
Garcia, Henri, 428n
Gardey, Delphine, 115n
Gardner, Gerald, 438n, 441n
Garfunkel, Victor S., 475n
Garin, Maurice, 407, 409, 411
Garland Thompson, Rosemarie, 239n
Garrel, Philippe, 449–450
Garrett, Laurie, 27n
Garrigou, Alain, 180n, 200n

Gately, Iain, 175n
Gauchet, Marcel, 206n
Gautier, Théophile, 270
Gaymu, Joëlle, 130n
Gebhardt, Willibald, 191–192
Gencé (contesa de) [Marie Pouyollon, zisă], 185n
Gentile, Ernilio, 205n
Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne, 260–261, 263, 265
Geoffroy Saint-Hilaire, Isidore, 260–263, 266, 267
Gerbod, Paul, 159n
Gerlach, Christian, 358n
Germa, Aubine, 107n
Gervereau, Laurent, 373n
Giami, Alain, 110n, 113n, 114n, 128n
Gide, André, 23, 132
Gidel, Henry, 144n
Giffard, Pierre, 186n
Gilbert, Steve, 158n
Gilbert, Walter, 76n
Gilman, Sander L., 149n
Gina, Arnaldo, 457
Ginot, Isabelle, 466n
Ginzburg, Carlo, 319n
Gish, Lillian, 441
Giulano, François, 114n
Glaum, Louise, 440
Glut, Donald F., 293n, 296n
Godard, Hubert, 466n, 472n, 481
Godard, Jean-Luc, 445, 448, 449
Godin, Henri (abate), 146
Godin, Marc, 452n
Godzilla, 295
Goethe, Johann Wolfgang von, 459n
Goffman, Erving, 150, 300, 302n, 305
Gohrbandt, Erwin, 117
Goldin, Nan, 487
Goldman, Emma, 115
Golub, Leon, 492
Goncourt, Edmond de, 456
Goncourt, Jules de, 456n
Gonzalès, Jacques, 115n
Goodmann, Theodosia: *vezi* Bara, Theda, 439–440
Götz, Aly, 280n
Goubert, Jean-Pierre, 16n, 140n
Gouffé, Toussaint-Auguste, 288
Gould, George M., 240n
Goulon, Maurice, 50n
Gourfink, Myriam, 482–483
Gowing, Lawrence, 487n
Goya, Francisco, 492
Graham, Martha, 463–474
Grateau, Marcel, 160
Gréard, E., 237n, 284n
Greene, Maurice, 216n
Grégoire, Menie, 113–114
Gremlins, 451, 453
Grossman, Vasili, 397n
Grosz, Georg, 133
Gruber, Francis, 492
Guého, Christian, 312–313
Guérin, Camille, 21
Guerrand, Roger-Henri, 140n
Guibert, Hervé, 26n
Guillermin, John, 296
Guinzbourg, Evghenia S., 379–381, 383–386, 388n, 390–393
Guitry, Sacha, 449
Gustafsson, Greta: *vezi* Garbo, Greta, 441
Guyot-Daubès, 250n, 405n
Gyger, Patrick J., 452n
Gys, Leda, 440

Hache, Françoise, 415n, 416n
Haeckel, Ernst, 470n
Haffner, Désiré, 377–378, 381n
Hagenbeck, Carl, 231
Hahn Rafter, Nicole, 325n
Hainline, Brian, 223n
Halken, Elizabeth, 149n
Hall, Lesley A., 104n, 109n
Hall, Radclyffe, 132
Halprin, Anna, 470
Hammett, Dashiell, 324
Hanson, Victor Davis, 341
Haraway, Donna J., 80n
Hardy, Ed, 159
Harlow, Jean, 291, 441
Haroche, Claudine, 153n, 302n
Harris, Neil, 239n
Hausmann, Raoul, 489, 500
Haver, Gianni, 452n
Haynes, Todd, 450
Hays, William, 104
Hayworth, Rita, 442
Hébert, Georges, 177–180, 184, 197, 203–204
Heer, Hannes, 359
Hekma, Gert, 104n
Helm, Brigitte, 441
Helpern, Alice, 463n
Henri, Florence, 487
Henry, Edward, 321
Héraud, Guy, 146n
Héricourt, Jules, 194n
Héritier, Françoise, 360n, 373n
Hermitte, Marie-Angèle, 49n, 92n
Herr, Lucien, 209n
Herr, Michel, 218n
Herriot, Édouard, 210
Hershel, William J., 319
Herzlich, Christine, 19n
Himmler, Heinrich, 394
Hipocrat, 46
Hirschfeld, Magnus, 108–109, 116–117, 121, 132
Hitchcock, Alfred, 449
Hite, Shere, 112
Hitler, Adolf, 355, 394–395
Hoerni, Bernard, 57
Hoffmanstahl, Hugo von, 467
Holm, Hanya, 474
Holmes, Sherlock, 324
Holt, Richard, 210, 335, 413n
Hood, Leroy, 76
Hopkins, Albert A., 288n
Horne, John, 357
Horney, Karen, 110
Houareau, Marie-José, 219
Houdard, Sophie, 249n
Howard, Martin, 240n
Hubert, Christian, 415n
Hugo, Victor, 269
Humphrey, Donald R., 463n
Humphrey, Doris, 467
Huntington-Whiteley, James, 210n, 413n
Husserl, Edmund, 5, 46
Huxley, Aldous, 89

Iacub, Marcela, 68n
Iaşka: *vezi* Bocikareva, Maria, 373
Iggy Pop, 501
Illich, Ivan, 23
Ingersoll, Robert Green, 470n
Ingrao, Christian, 358n, 359n, 365n
Insdorf, Annette, 445n
Isherwood, Christopher, 133
Ives, George, 108
Iwasaki (operator), 444

Jacob, François, 78–80

Jacobson, Edmund, 217n
Jacotot, Sophie, 164n
Jacques-Chaquin, Nicole, 249n
Jaenisch, Rudolf, 86
Jameux, Dominique, 210
Janet, Pierre, 108n, 462n
Jaques-Dalcroze, Émile, 157, 460
Jardin, André, 114n
Jauffret, Jean-Charles, 369n
Jauss, Hans Robert, 495
Jay, Ricky, 240n
Jeannerod, Marc, 481n
Jekyll, Henry (Dr) [Edward Hyde], 288
Jennings, Andrew, 419n
Jensen, Paul M., 435n
Joanne, Adolphe, 406
Johannsen, Wilhelm, 78
Johnson, Earvin: *vezi* Magic Johnson, 30
Johnson, Henry „Zip" [zis „What-is-it?"], 238, 252
Johnson, Virginia, 112–113, 114
Joliot-Curie, Frédéric, 62
Jones, Annie, 252
Jones, Dylan, 160n
Jones, Ernest, 110
Joseph-Joséphine, 291
Jung, Carl Gustav, 474n
Junghans, Pascal, 171n
Jurgenson, Luba, 379n, 393

Kagan, Norman, 454n
Kahn-Nathan, Jacqueline, 113
Kalifa, Dominique, 233n, 315n
Kaluzynski, Martine, 311n
Kandinski, Vasili, 460
Karaquillo, Jean-Pierre, 420
Kaufmann, Alicia E., 32n
Kaufmann, Jean-Claude, 102n
Kawin, Bruce F., 444n
Keaton, Buster, 437, 449, 486
Keegan, John, 333n
Kendal, Madge, 298
Kergoat, Jacques, 194n
Kersnovskaia, Efrosinia, 387n
Kertess, Klaus, 467
Kertész, Imre, 376, 380, 388n, 392n
Kevles, Daniel J., 76n, 280n
Kickbush, Ilona, 15n
Kierkegaard, Søren, 499
King Kong, 293–296
Kinsey, Alfred C. (doctor), 110–112
Kipling, Rudyard, 439
Klee, Ernst, 281n
Klein, Melanie, 110
Klossowski, Pierre, 491n
Klosty, James, 476n
Kluck (generalul von), 344
Kluhn, F.J., 206n
Knaus, Hermann, 123
Kobal, John, 291n
Kobelkov, Nikolai Vasilievici [zis „artistul-trunchi"], 249, 251
Koch, Ellen B., 66
Koch, Ilse, 389
Koeppel, Béatrice, 312n
Kolff, Willem, 33
Koller, Carl, 42
Kooning, William de, 495
Koons, Jeff, 498
Koubi, Geneviève, 302n
Koven, Yehuda, 277n
Kraakman, Dorelies, 104n
Kracauer, Siegfried, 207n
Krafft-Ebing, Richard von, 108, 116
Kral, Petr, 436n
Kramer, Alan, 357n
Kriegel, Blandine, 107
Krohn, Bill, 452n

Kruger, Barbara, 502
Kulnev, Toma Vladimirovici, 369
Kunhardt, Peter W., 239n
Kunhardt, Philip B. III, 239n
Kwinter, Sanford, 463n
Kyrou, Ado, 439

La Cicciolina, 498
La Magdeleine, Paul de, 155n
Labadie, Jean-Michel, 309n, 310n
Laban, Rudolf, 469–474, 482
Labrusse-Riou, Catherine, 94n
Lacassagne, Alexandre, 313
Lacassin, Francis, 436n
Lacaze, Louis, 202n
Lacoste, René, 414
Laget, Serge, 218n
Lagrange, Fernand, 190n, 195
Lahy, Jean-Maurice, 170
Laisné, Napoléon-Alexandre, 179n
Laks, Simon, 384n
Lalanne, Claude, 61n
Landsteiner, Karl, 46
Lang, Fritz, 167
Lantier, Jacques, 312
Lapize, Octave, 408
Laqueur, Thomas, 109n, 152n
Lasch, Christopher, 174
Lasègue, Charles, 274
Latour, Bruno, 141n
Laugier, Henri, 170
Launay, Isabelle, 464n, 469n, 471n, 474n
Lautman, Françoise, 52n
Lauvergne, Hubert, 310
Lawrence, Christopher, 256n
Lawrence, David Herbert, 104
Le Boulch, Jean, 217n
Le Breton, David, 158n, 165
Le Châtelier, Henry, 167–168
Le Germain, Élisabeth, 201n
Le Guyader, Hervé, 260n
Le Naour, Jean-Yves, 354n
Le Roy, Georges, 181n
Le Roy, Xavier, 483
Leatherdale, Clive, 435n
Léaud, Jean-Pierre, 445
Lebigot, François, 350n, 352n
Leboutte, Patrick, 439n, 446n
Lebrat, Christian, 444n
Lecourt, Dominique, 22n, 71n, 260n
Lederer, Susan, 36n
Leducq, André, 413
Lee, Henry C., 319n
Leech, Harvey [zis „piticul-muscă"], 238, 248
Leenhardt, Maurice, 46
Lefort, Madeleine, 245
Léger, Fernand, 486
Legrand, Dominique, 454n
Leibovici, Élisabeth, 497n
Lemagny, Jeanaude, 256n
Lemire, Michel, 232n
Lemkin, Raphael, 377n
Lenglen, Suzanne, 414n
Léo-Lagrange, Madeleine, 194n
Léonard, Jacques, 16n
Leonardo da Vinci, 494
Lepicard, Étienne, 37n
Leps, Marie-Christine, 312n
Lequin, Yves, 192n, 209, 403n
Leriche, René, 16
Lerne, Jean de, 192n
Leroi, Armand-Marie, 260n, 280n, 281n, 306n
Lesschaeve, Jacqueline, 475n
Lestienne, Francis G., 475n
Létourneau, Charles, 312–313
Leutrat, Jean-Louis, 434n
Leveau-Fernandez, Madeleine, 144n

Levi, Primo, 9, 282, 378–379, 386n
Lévy, Joseph, 26n
Lévy, Michel, 188n
Levy, Neil, 307n
Lewis, Jerry, 84, 449
Lhermitte, Jean, 170n
Lifton, Robert Jay, 396n
Lilly, J. Robert, 363n
Lincoln, Abraham, 252
Lindeperg, Sylvie, 445n
Linder, Max, 437
Lindzin, Elias, 282
Ling, Per Henrik, 465n
Lista, Giovanni, 457n
Littré, Émile, 311
Livet, Pierre, 481n
Livingstone, Frank B., 88
Lloyd, Harold, 437, 486
Lo Duca, Jean-Marie, 439n
Lock, Margaret, 91n
Lombroso, Cesare, 233n, 311–313, 315
Londe, Albert, 256n
Lorde, André de, 38
Loret, Alain, 214n, 215n
Lorrain, Jules, 456
Loti, Pierre, 191
Loudcher, Jean-François, 181n, 201n
Louis, Pierre, 38
Louppe, Laurence, 472n, 479n
Löwy, Ilana, 115n
Loy, Myrna, 291, 441
Lugosi, Bela, 289
Lumière (fraţii), 432
Lupi, Giovanna, 71n
Lyautey, Louis Hubert (mareşal), 254
Lynch, David 292, 297–298, 450–451, 453

Mac Orlan, Pierre, 195
MacAloon, John J., 403n
MacCabe, Colin, 443n, 448n
Macchi, Carlo, 71n
MacDonald (general), 334
Macfadden, Bernarr, 191
Machado, Nora, 52n
Machet, Bertrand, 219n
MacKormick, Katherine, 115
Magendie, François, 43
Magic Johnson, 30
Maître, Jacques, 52n
Maitrot, Éric, 419n, 420n, 422n
Mallarmé, Stéphane, 456
Malle, Louis, 103
Malnig, Julie, 163n
Malraux, André, 23
Manceron, Louis, 211n
Mandelbrojt, M., 386n
Manet, Édouard, 496, 499
Mank, Gregory William, 434n
Mann, Thomas, 60
Manneville, Philippe, 200n
Manonni, Laurent, 287n
Mansfield, Jayne, 448
Mantero, Vera, 483
Manzoni, Piero, 502
Mapplethorpe, Robert, 487, 492, 502
Marbot, Bernard, 256n
Marescaux, Jacques, 71n
Marey, Étienne-Jules, 188, 457, 485
Margueritte, Victor, 104
Marinetti, Filippo Tommaso, 500n
Marks, Harry, 39n
Martin, Ernest (doctor), 233n, 254n, 260n, 266–268
Martin, Thérèse [sfânta Tereza de Lisieux], 44
Martiny, Marcel, 61n
Massis, Henri, 181
Masson, André, 491

Masson, Philippe, 338n, 343n, 348n
Masters, William, 112–113, 114n
Mastorakis, Monique, 31n
Matard-Bonucci, Marie-Anne, 205n
Mathieu, Lilian, 135n, 137n
Matlock, Jann, 274n
Matsushita (pictor), 26, 420
Matthews, Stanley, 210
Matzneff, Gabriel, 136
Mauclair, Camille, 456
Maurras, Charles, 414
Mauss, Marcel, 6, 95, 332
Mayer, André, 146
Mayer, Louis B., 291
McKeown, Thomas, 23
McLaren, Angus, 123n, 125
Medawar, Peter, 35–36, 47
Meignant, Michel (doctor), 114
Méliès, Georges, 289
Meller, Helen Elizabeth, 238n
Mellor, Anne K., 432n
Memmi, Dominique, 84n, 94
Mendel, Gregor, 77–78
Meneghelli, Virgilio, 71n
Mengele, Josef (doctor), 281–282
Mercader, Patricia, 116n
Meridale, Catherine, 369n, 371n
Mérillon, Daniel, 189n, 407n
Merleau-Ponty, Maurice, 5n, 6
Merrick, John [zis „omul-elefant"], 228, 245, 259, 268, 298
Merschmann, Helmut, 451n
Meslé, France, 20n
Mestadier (doctor), 155
Meyer, Gaston, 218
Michaud, Philippe-Alain, 437n
Michel, Marcelle, 466n
Michelet, Edmond, 390, 397n
Migé, Clément, 436
Mignon, Patrick, 429n
Miller, Blair, 436n
Miller, Charles Conrad, 150
Miller, Lee, 394
Milliat, Alice, 202
Milza, Pierre, 205n
Miquel, André, 21n
Mitchell, Michael, 252n
Mitterrand, François, 94
Mollaret, Pierre, 50n
Moller, Helen, 463
Moll-Weiss, Augusta, 178n, 189n
Mondenard, Jean-Pierre de, 428n
Monestier, Martin, 255n
Monod, Jacques, 78
Monroe, Marilyn, 442, 496
Montagu, Ashley, 228n, 478n
Monteiro, João Cesar, 449–450
Montherlant, Henry de, 194n
Montignac, Michel, 147
Montmollin, Maurice de, 167n
Moore, John, 92–93
Morange, Michel, 81n
Mordden, Ethan, 438n
Moreau, P., 185n, 187n
Moretti, Nanni, 449
Morgan, Thomas H., 78, 80, 88
Morin, Edgar, 442n
Morlay, Gaby, 447
Morley, Henry, 237n
Morrison, Tony, 325n
Morse, Henry, 320
Morse, Ralph, 361
Morse, Stephen S., 25n, 27
Mosse, George L., 206n, 207n, 355–356, 368n
Mosset, Olivier, 502
Mosso, Angelo, 188
Mossuz-Lavau, Janine, 126n, 128n

Mougin, Nathalie, 201
Moulin, Anne Marie, 20n, 23n, 53n, 54n, 83n, 115n
Moullec, Gaël, 380n
Mouret, Arlette, 61n
Mucchielli, Laurent, 313n
Muehl, Otto, 501
Muller, Hermann, 78
Müller, Jørgen Peter, 185n, 188n, 192n, 405n
Mulvey, Laura, 496
Münsterberg, Hugo, 170
Murnau, Friedrich Wilhelm, 289, 434
Murphy, Dudley, 486n
Murray, Mae, 441
Murrell, Kenneth Frank Hywell, 169
Mušič, Zoran, 393, 492
Mussolini, Benito, 205n, 415
Mutter, Didier, 71
Muybridge, 485

Nahoum-Grappe, Véronique, 360n, 364
Naimark, Norman M., 363n
Narboni, Jean, 444n
Nauman, Bruce, 503
Naumann, Klaus, 359n
Navarre, Yves, 26n
Nazimova, Alla, 440
Negev, Eilat, 277n, 281n
Negri, Pola, 440
Négrignat, Jean-Marc, 389n
Nelson, Karen, 478
Netter, Albert, 113
Neufeld, Peter, 325n
Neuwirth, Lucien, 115
Newton, Helmut, 495
Nielsen, Asta, 441
Nietzsche, Friedrich, 16
Nijinski, Vaslav, 466
Nivet, Philippe, 346n
Noël, Suzanne, 150
Norden, Martin F., 290n
Nourrisson, Didier, 175n
Nouss, Alexis, 26n
Nouvel, Pascal, 86n
Nye, Robert A., 274n
Nyiszli, Miklos, 281n
Nys, Jean-François, 419n, 421n
Nysten, Pierre-Hubert, 311n

O'Brien, Willis, 293n
O'Neill, William, 19n
Oddos, Christian, 435n
Odell, George C., 240n, 254n
Odin, Roger, 151n
Ofshe, Richard, 435n
Ogino, Kiasaku, 123
Ombredanne, Louis, 41
Onésime, 436–437
Opalka, Roman, 502–503
Oppenheim-Gluckman, Hélène, 50n
Orlan, 494
Orlic, Marie-Louise, 217
Ortner, Sherry B., 235n
Ory, Pascal, 154n, 254n
Ost, François, 95n
Ovitz (familia), 280–282
Ovitz, Shimshon Eizik, 281

Pagès, Michèle, 137n
Paglia, Camille, 438n, 443n
Pálsson, Gísli, 91n
Pancrazi, Jean-Noël, 26n
Panné, Jean-Louis, 391n
Paré, Ambroise, 36
Parish, Susan L., 299n
Parmentier, Michel, 502
Passot, Raymond, 149

Pasteur, Louis, 19, 92, 141
Pastrana, Julia, 238
Pastré, Olivier, 167n
Pasveer, Bernike, 59n
Pavlov, Ivan, 44
Paxton, Steve, 477–478, 480
Pearson, Karl, 278
Pearson, Ned, 179n
Pearson, Virginia, 440
Penn, Irving, 495
Perec, Georges, 171
Perrot, Michelle, 123n, 233n
Perruche, Nicolas, 69
Petit, Georges, 382
Petit, Jean-Luc, 459n, 475n, 482n
Petrova, Olga, 439
Pezin, Patrick, 466n
Philipe, Gérard, 447
Philips, Katharine A., 307n
Phuc, Kim, 372
Pianta, Jean-Paul, 219n
Piazza, Pierre, 320n
Picabia, Francis, 486, 490
Picard, Jean-Daniel, 60n
Picasso, Pablo, 485, 495
Pichot, André, 280n
Pickford, Mary, 441
Picq, Louis, 216n
Pidoux, Jean-Yves, 456n
Pius al XII-lea, 45
Pierazzoli, Francesco, 71n
Pierre (abate), 210
Pierre, Arnauld , 460n, 461n, 462n, 471n
Pietz, William, 257n, 274n
Pincus, Gregory, 115
Pinell, Patrice, 27n, 84n
Pinot-Gallizio, Giuseppe, 502
Piron, Geneviève, 383n
Piron, Sylvain, 206n
Pizon, Christelle, 140n
Planiol, Thérèse, 62n
Plinius, 231
Pociello, Christian, 209n, 212n, 213n, 215n
Poiret, Paul, 101, 144, 152
Poiseuil, Bernard, 420n, 421n
Polignac (contesa de), 198
Porret, Michel, 171n
Porter, Roy, 264n
Portes, Louis, 39
Post, Robert C., 302n
Postel-Vinay, Nicolas, 16n
Pottier, René, 411
Pouchelle, Marie-Christine, 52n
Poulet, Jacques, 61n
Pourcher, Yves, 369n
Powell, Frank, 439n
Pradier, Jean-Marie, 465n
Prawer, Siegbert S., 452n
Prévost, Jean, 199
Prochiantz, Alain, 80n
Proctor, Robert, 279n
Pross, Christian, 280n
Proust, Marcel, 132, 199
Pudor, Heinrich, 156
Pujade, Robert, 256n
Puvis de Chavannes, Pierre, 485
Py, Christiane, 232n
Pyle, Walter L., 240n
Pitagora, 146n

Queneau, Patrice, 114n
Quételet, Adolphe, 316–317
Queval, Isabelle, 222n, 405n, 428n
Queval, Jean, 211n
Quick, Harriet, 148n

Rabeharisoa, Vololona, 84n
Rabinow, Paul, 75n, 86n, 91n, 93n, 324n, 507, 509

Raehlmann, Irene, 169n
Ragueneau, Gaston, 409n
Raimbault, Ginette, 58n
Raimi, Sam, 450–451, 453
Rainer, Arnulf, 501
Rainer, Yvonne, 478n
Ramain, Simonne, 216n
Ramaznoglu, Caroline, 138n
Randall, Peter, 171n
Randian („prinţul") [zis „omida umană"], 291
Randoin, Lucie, 146
Rauch, André, 182n, 406n, 412n, 413n, 417n
Rauh, Frédéric, 191
Rauter, Jacques-Frédéric, 266
Ray, Man, 486–487, 500n
Razman, David S., 169n
Réaud, Louis, 102
Reeves, Steve, 166
Reich, Wilhelm, 110
Reilly, Philip R., 279n
Reinach, Joseph, 314
Reiss, Benjamin, 239n, 242n
Renard, Maurice, 55n
Renier, Léon, 311n
Renneville, Marc, 233n, 309n
Resnais, Alain, 443–445
Retterer, Édouard, 190n
Revault d'Allonnes, Georges, 191n
Revson, Charles, 144
Ribadeau Dumas, Isabelle, 437n
Ribot, Théodule, 471
Rice, Jones C., 438
Richardson, Ruth, 51n
Richepin, Jules, 24
Richer, Paul, 196–197, 273n
Richet, Charles, 278–279
Ricœur, Paul, 48, 65n
Riefenstahl, Leni, 205–206
Rikkli, Arnold, 157
Rimbaud, Arthur, 497n
Rimet, Jules, 415n
Ripa, Yannick, 363n
Rittaud-Hutinet, Jacques, 432n
Riva, Emmanuelle, 444
Rivette, Jacques, 448
Robin, Charles Philippe, 311
Rochas, Albert de, 461n, 462n
Rodenbach, Georges, 455n, 456
Rodin, Auguste, 499
Rodriguez, Julia E., 320n
Rodcenko, Alexandr, 490
Roelcke, Volker, 37n
Roentgen, Bertha, 59
Roentgen, Wilhelm Conrad, 59, 60
Rohmer, Éric, 103, 431, 448
Rolf, Ida, 473n
Rolland, Janet, 138n
Romains, Jules, 16
Romm, Sharon, 149n
Rondolino, Gianni, 444n
Ronsin, Francis, 122n
Roosevelt, Franklin Delano, 361
Rosay, Françoise, 447
Rosenberg, Harold, 501
Rossellini, Roberto, 444
Rossi, Jacques, 378n, 382n, 383n, 386n, 387n
Roudès, Silvain, 192n
Rougé, Anne, 287n
Rouillé, André, 256n
Rouquet, Odile, 468n
Rousier, Claire, 470n
Rousselet-Blanc, Josette, 221n
Rousset, David, 385n, 387
Rousso, Henry, 359n
Roynette, Odile, 334, 335n, 336n

Rozenbaum, Willy, 31n
Rozet, Georges, 186n
Rubinstein, Helena, 144–145, 194n
Rudy, Jack, 159
Russell, Bertrand, 108
Russell, Edward Stuart, 260n
Ruyter, Nancy Lee Chalfa, 467n
Rybczynski, Witold, 195n

Sadoul, Georges, 297n
Saëz-Guérif, Nicole, 232n
Saint Denis, Ruth, 466–467
Saint Laurent, Yves, 160
Sajer, Guy, 337n
Saleeby, Caleb W., 157
Salisbury, Mark, 451n
Sandow, Eugene, 191
Sanger, Margaret, 115
Sansot, Pierre, 416n
Sassoon, Vidal, 160
Savada, Elias, 290n, 435n
Saxon, Arthur H., 239n
Saxton, Alexander, 320n
Schad, Christian, 487
Schafft, Gretchen E., 280n
Scheck, Barry, 325n
Scheper-Hughes, Nancy, 91n
Schilder, Paul, 250n
Schittenhelm, Gisele: *vezi* Helm, Brigitte
Schlemmer, Oskar, 486n, 490
Schneider, William H., 279n
Schueller, Eugène, 145
Schultz, R. Louis, 473n
Schwab, Eric, 393
Schwartz, Hillel, 463n, 469n
Schwartz, Vanessa, 235n, 433n
Schwartz Cowan, Ruth, 168n
Schwarzenegger, Arnold, 166, 452–453
Schwarzkogler, Rudolf, 501
Schwitters, Kurt, 500
Scorza, Carlo, 205
Seberg, Jean, 445
Seelman, Katherine D., 275n, 299n
Segal, George, 492
Segre, Liliana, 390n
Sellier, Henri, 204
Selzer, Richard, 57
Seneca, 146n
Sennett, Richard, 497
Sennett, Ted, 437n
Serres, Michel, 340
Seurat, Claude-Ambroise [zis „scheletul viu"], 248n
Seurin, Pierre, 208n
Shahn, Ben, 492
Sharpe, Sue, 138n
Shaw, Bernard, 108
Shawn, Ted, 466
Shelley, Mary, 298
Sherman, Cindy, 502–503
Sherrington, Charles Scott, 461, 463n
Shoedsack, Ernest, 293
Showalter, Elaine, 432n
Shyamalan, M. Night, 450, 453
Sicard, Monique, 256n
Siclier, Jacques, 441
Siegmund, Gerald, 456n
Sigaud, Claude, 189
Sikov, Ed, 437n
Sim, Kevin, 360n
Simmel, Georg, 302n
Simon, Marie, 161n
Simon, Pierre, 38, 112, 128n
Simpson, O.J., 325n
Siniavski, Andrei, 389n
Sivan, Emmanuel, 369n
Skal, David J., 287n, 290n, 291n, 295n, 296n, 434n, 435n, 452n

Sledge, Eugene B., 337n, 361n
Snyders, Georges, 390n
Sohn, Anne-Marie, 121n, 123n, 124n, 126n, 128n, 129n, 138n
Solchany, Jean, 205n
Soljeniţîn, Aleksandr, 376n
Solomon-Godeau, Abigail, 257n
Sontag, Susan, 19n
Soultrait, Gibus de, 214n
Sournia, Jean-Charles, 61n
Spark, Muriel, 432n
Sparrow, Phil, 159
Spencer, Stanley, 491n
Spero, Nancy, 502
Spielberg, Steven, 492
Spino, Dyveke, 215
Spira, Alain, 128n
Spitzner, Pierre, 232, 285
Spurzheim, Johann Gaspar, 309n
Srecki, Éric, 217
Stallybrass, Peter, 238n
Stanton, Jennifer, 54n
Stearns, Peter N., 128n, 196n
Stebbins, Genevieve, 465–467, 470
Steckel, Wilhelm, 121
Steelcroft, Framley, 240n
Steichen, Edward, 495
Stelarc, 482n, 483n, 494
Stengers, Jean, 121n, 123n
Stieglitz, Alfred, 495
Stiker, Henri-Jacques, 263n, 275n, 299n, 303n
Stiles, Grady III [zis „omul-homar"], 307
Stone, Oliver, 454
Stopes, Marie, 108–109, 123
Stora-Lamarre, Annie, 104n
Stratton, Charles [zis „generalul Tom Degeţel"], 248–249
Strauss, Anselm, 73n
Strauss, Darin, 249n
Stuart, Meg, 483
Studeny, Christophe, 152n
Stulman Dennett, Andrea, 239n
Sugden, John, 420n
Suleiman, Elia, 449
Suquet, Annie, 475n
Sweigard, Lulu, 482n
Swift, Jonathan, 22
Syer, John, 216n, 217n

Şalamov, Varlam, 379n, 381n, 386n, 387n, 389n

Tabory, Marc, 178n, 203n, 204n, 208n, 209n
Talbott, Richard E., 463n
Tamagne, Florence, 132n
Tarde, Alfred de, 181
Tardieu, Ambroise, 107n
Taschen, Angelika, 205n
Tashlin, Frank, 448
Taslitzky, Boris, 492
Tati, Jacques, 449
Taylor, Charles, 497
Taylor, Dwight, 287n
Taylor, Frederick, 167, 168, 170
Telotte, Jean-Pierre, 452n
Temple, Michael, 448n
Terminator, 450–452
Terret, Thierry, 203n
Tesson, Charles, 443n
Thalberg, Irving, 287, 290
Théry, Irène, 223n
Thibault, Jacques, 203n
Thibert, Jacques, 427n
Thiesse, Anne-Marie, 180n
Thiriez, Frédéric, 212n, 419n
Thomas, François, 444n
Thomas, Helen, 462n

Thomas, Yan, 95n
Thomass, Chantal, 161
Thompson, Charles J.S., 240n
Thompson, Rachel, 138n
Thooris, Alfred, 189n
Thorak, Josef, 355
Thouvenin, Dominique, 73n
Tichit, Philippe, 181n
Tiedemann, Rolf, 469n
Tissié, Philippe, 178–179, 190
Tissot, Samuel-Auguste (doctor), 121
Titian, 494
Tittmuss, Richard, 49
Titus, Edward, 144
Tocci, Battista, 228, 254, 255, 257–258
Tocci, Giacomo şi Giovanni, 232, 243, 255
Tocqueville, Alexis de, 298
Toepfer, Karl, 156n
Tomaini, Jeanie [zisă „femeia-butuc"], 307
Tomlinson, Alan, 420n
Tordjman, Gilbert, 113
Toroni, Niele, 502
Toubiana, Serge, 447
Touchagues, Louis, 486n
Toulouse, Édouard (doctor), 108
Travaillot, Yves, 178n, 203n, 204n, 208n, 209n
Trémolières, Jean, 146
Treves, Frederick (sir), 228, 245, 247, 259, 298
Truffaut, François, 446–447, 449
Twain, Mark, 255n
Twiggy, 148

Ungewitter, Richard, 157
Urbain, Jean-Didier, 101n, 254n
Ut, Nick, 372

Vacher, Joseph, 313
Vadim, Roger, 103, 446–448
Vaïsse, Maurice, 331n
Valentin, Michel, 169n
Valéry, Paul, 71, 142
Vallès, Jules, 229, 244–245, 247, 269–270
Vallin, Jacques, 20n
Van Neck, Anne, 121n
Van Sant, Gus, 450
Vaughan, David, 476n
Vayer, Pierre, 216n
Verneaux, Philippe, 419n
Vesalius, Andreas, 57, 64
Viallat, Claude, 502
Viallon, Philippe, 424n
Viard, Marcel, 198n
Victoria (regină), 43, 268
Vidart, Cécile, 232n
Vigarello, Georges, 16n, 107n, 136n, 154n, 173, 180n, 246n, 263n, 332n, 333n, 335n, 363n, 407n, 418n
Vignes Rouges, Jean des, 193n
Vigouroux, Hilarion-Denis, 196n
Vincent, Léon, 189n
Virot, Alex, 418
Vivier, Christian, 181n, 201n
Voldman, Danièle, 367–368, 370n
Voltaire, 32
Von Gunden, Kenneth, 452
Voulquin, Gustave, 185n, 187n
Vucetich, Juan, 320

Wackenheim, Manuel, 302n
Wacquant, Loïc, 91n
Wadler, Gary I., 223n
Wahl, Alfred, 184n, 202n
Waissman, Renée, 32n
Waksman, Selman, 21
Walker, Helen, 417n
Wallace, Amy, 249n

Wallace, Irving, 249n
Wallach, Daniel, 256n
Wallon, Henri, 473
Walton, John K., 238n
Walvin, James, 238n
Wanrooij, Bruno P.F., 109n
Warhol, Andy, 487, 502
Waser, Anne-Marie, 214n, 215n
Washington, George, 241
Watson, James, 78
Watters, Ethan, 435n
Weber, Eugen, 182n, 410n
Weber, Max, 206
Weegee, 486
Wegener, Einar, 117
Weindling, Paul, 279n
Weissmuller, Johnny, 166
Welles, Orson, 442, 449
Welzer-Lang, Daniel, 131, 137n
Werner, Adrian, 290n, 435n
Werth, Nicolas, 380n, 385, 391n
West, Mae, 441
Westwood, Vivienne, 159
Wexler, Alice, 82n
Wexler, Milton, 82
Wexler, Nancy, 82
Weygand, Zina, 275n
White, Allon, 238n
Wigman, Mary, 464, 474n
Wigmore, John Henry, 323
Willard, Elizabeth Osgood Goodrich, 109n
Williams, Catharine: vezi Loy, Myrna, 441
Williams, James S., 448n
Williams, Linda, 432n
Wilmore, Jack H., 217n
Wilmut, Ian, 86
Winter, Jay, 369n
Withington, Paul, 187n
Witt, Michael, 448n
Wolf, Étienne, 260n, 262
Wood, Eric, 378n

Yablonsky, Lewis, 452n

Zafran, Marc, 16n
Zavrel, B. John, 206n
Zbinden, Véronique, 158n
Zemeckis, Robert, 450–451, 453
Zins, Joseph E., 171n
Zola, Émile, 312
Zygouris, Radmila, 58n

Autorii volumului III

Stéphane AUDOIN-ROUZEAU este licenţiat în ştiinţe politice şi profesor asociat de istorie. A predat în universităţile din Clermont-Ferrand şi din Amiens, iar în prezent e director de studii la École des hautes études en sciences sociales la Paris. Din 1989, împreună cu Annette Becker, îndeplineşte funcţia de director la Centre de recherche de l'Historial de la Grande Guerre (Péronne, Somme). Ultimele publicaţii importante: *14–18. Retrouver la guerre* (în colaborare cu Annette Becker) (2000); *Cinq deuils de guerre, 1914–1918* (2001); *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914–1918* (în colaborare cu Jean-Jacques Becker) (2004).

Antoine de BAECQUE este critic şi istoric. S-a ocupat de cultura Iluminismului şi a Revoluţiei Franceze – *Le Corps de l'histoire. Métaphores et politique* (1993); *La Gloire et l'Effroi. Des cadavres sous la Terreur* (1996); *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^e siècle* (2000) – şi a scris partea referitoare la perioada 1715–1815 din *Histoire culturelle de la France* (2005). De asemenea, fiind specializat în istoria cinematografiei franceze, a Noului Val şi a cinefiliei, a publicat *Histoire des Cahiers du cinéma* (1991), o biografie a lui François Truffaut (1996, în colaborare cu Serge Toubiana), două eseuri, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse* (1997), apoi *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture* (2003), şi a coordonat recentul *Dictionnaire Truffaut* (2004). Predă istoria imaginii la Universitatea din Saint-Quentin-en-Yvelines, a fost redactor-şef al publicaţiei *Cahiers du cinéma* şi coordonează din 2001 paginile culturale din *Libération*. În noiembrie 2005, i-a apărut eseul referitor la filmele lui Tim Burton.

Annette BECKER este profesor de istorie contemporană la Universitatea Paris X – Nanterre, directoare a centrului Pierre-Francastel, codirectoare la Centre de recherche de l'Historial de la Grande Guerre. S-a ocupat în primul rând de rememorarea Primului Război Mondial, plasată în contextul pasiunilor legate de patrie, moarte, violenţe şi doliu. *Les Monuments aux morts, mémoire de la Grande Guerre* (1988); *La Guerre et la Foi, de la mort à la mémoire, 1914–1930* (1994); *Croire* (1996).
Publicând în acelaşi timp două sinteze realizate împreună cu Stéphane Audoin-Rouzeau, *La Grande Guerre* (1998) şi *14–18. Retrouver la guerre* (2000), Annette Becker şi-a orientat propria cercetare în două direcţii: cea a civililor şi a violenţelor specifice cărora aceştia le cad victime, în special în lagărele de concentrare (*Oubliés de la Grande Guerre. Humanitaire et culture de guerre, populations occupées, déportés civils, prisonniers de guerre*, 1998), şi cea a reprezentărilor literare sau artistice legate de război. Apoi îşi propune să reflecteze asupra conexiunii dintre cele două războaie: *Maurice Halbwachs, un intellectuel en guerres mondiales, 1914–1945* (2003).

Jean-Jacques COURTINE, profesor de antropologie culturală la Universitatea Paris III – Sorbona Nouă, a predat cincisprezece ani în Statele Unite, în special la Universitatea Santa Barbara din California. A publicat numeroase lucrări de lingvistică şi de analiză a discursului, printre care *Analyse du discours politique* (1981), apoi lucrări de antropologie istorică a corpului (*Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions du XVI^e^ au début du XIX^e^ siècle*, în colaborare cu Claudine Haroche, 1988). În prezent, cercetează exhibarea monştrilor umani: a reeditat de curând, în 2002, *Histoire des monstres* (1880) de Ernest Martin şi va publica *Le Crépuscule des monstres. Savants, voyeurs et curieux, XVI^e^–XX^e^ siècle* la editura Seuil.

Frédéric KECK, fost elev la École normale supérieure, profesor asociat de filozofie, a studiat antropologia la Universitatea Berkeley şi a tradus în franceză lucrarea lui Paul Rabinow *French DNA*, sub titlul *Le Déchiffrage du génome, l'aventure française* (2000). A realizat o teză de doctorat în filozofie pe tema istoriei antropologiei franceze, cu titlul *Contradiction et participation. Lucien Lévy-Bruhl, entre philosophie et anthropologie* (2006), şi a publicat *Lévi-Strauss et la pensée sauvage* (2004) şi *Claude Lévi-Strauss, une introduction* (2005). În anul publicării celui de-al treilea volum din *Istoria corpului*, urma să înceapă o anchetă etnografică cu privire la securitatea alimentară, în calitate de cercetător la CNRS.

Yves MICHAUD este membru al prestigiosului Institut universitaire de France, este profesor de filozofie la Universitatea din Rouen. A condus École nationale supérieure des beaux-arts din Paris între 1989 şi 1996. A publicat de curând *L'Art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique* (2003) şi *Critères esthétiques et jugement de goût* (1999), *La Crise de l'art contemporain* (1997), *L'Art contemporain depuis 1945* (1998), precum şi mai multe lucrări de filozofie politică actuală.

Fostă elevă la École normale supérieure şi profesor asociat de filozofie, **Anne Marie MOULIN** şi-a construit totodată o carieră de medic şi de istoric al ştiinţelor în Franţa şi în străinătate, în Germania, în Elveţia, în Statele Unite şi în lumea arabă. A publicat în special *Le Dernier Langage de la médecine* (1991), *L'Aventure de la vaccination* (1996) şi, în colaborare, *Islam au péril des femmes*, *Sciences and Empires*, *Médecine et santé*, *Singular Selves*… Specializată în medicină tropicală, expert în sănătate publică, a condus un departament de cercetare din cadrul Institutului de cercetare asupra dezvoltării (Institut de recherche sur le développement – IRD). În prezent, e director de cercetare CNRS la CEDEJ, Cairo, şi preşedinte al consiliului de administraţie al Agenţiei de cercetare a SIDA (Agence de recherche sur le SIDA – ANRS).

Pascal ORY este profesor de istorie contemporană la Sorbona (Paris I). A scris aproximativ treizeci de lucrări referitoare la istoria politică şi culturală a societăţilor occidentale contemporane: *Les Collaborateurs* (1976); *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours* (în colaborare cu J.-F. Sirinelli) (1986); *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire* (1994); *L'Aventure culturelle française, 1945–1989* (1989);

Du fascisme (2003); *L'Histoire culturelle* (2004). A publicat „L'invention du bronzage", în Nicole Czechowski şi Véronique Nahoum-Grappe (coord.), *Fatale beauté* (Autrement, nr. 91, 1987).

Paul RABINOW este profesor de antropologie la Universitatea Berkeley din California. A editat traducerile operelor lui Michel Foucault în Statele Unite şi a publicat în franceză, în colaborare cu Hubert Dreyfus, *Michel Foucault, un parcours philosophique* (1984). În prezent, cercetează antropologia contemporană şi în special aspecte legate de biotehnologii şi genetică: a publicat pe aceste teme *Essays on the Anthropology of Reason* (1996); *Making PCR. A Story of Biotechnology* (1996); *French DNA. Trouble in the Purgatory* (1999); şi *Anthropos Today. Reflections on Modern Equipment* (2003).

Anne-Marie SOHN este profesor de istorie contemporană la École normale supérieure de lettres et sciences humaines. Specialistă în istoria femeilor şi a vieţii private, a publicat, printre altele, *Chrysalides. Femmes dans la vie privée (XIX^e–XX^e siècle)* (1996); *Du premier baiser à l'alcôve. La sexualité des Français au quotidien (1850–1950)* (1996); *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960* (2001) şi *Cent ans de séduction. Histoire des histoires d'amour* (2003).

Annie SUQUET este istoric al dansului. A lucrat ca „cercetător rezident" la Merce Cunningham Dance Foundation la New York timp de trei ani, colaborând în acelaşi timp la revista *RES: Anthropology and Aesthetics* (Universitatea Harvard). Apoi a predat estetica dansului contemporan în relaţie cu artele vizuale la École des beaux-arts din Geneva, precum şi istoria şi estetica dansului modern şi postmodern american la Universitatea Paris VIII. În prezent, este cercetător independent şi colaborează regulat la activităţile departamentului de dezvoltare a cercetării coregrafice de la Centrul naţional de dans din Pantin.

Georges VIGARELLO este membru al prestigiosului Institut universitaire de France, este profesor de istorie la Universitatea Paris V şi director de studii la École des hautes études en sciences sociales. Este autorul unor lucrări pe tema reprezentărilor corpului, printre care: *Le Corps redressé* (1978); *Le Propre et le Sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge* (1985); *Le Sain et le Malsain. Santé et mieux-être depuis le Moyen Âge* (1993); *Histoire du viol. XVI^e-XX^e siècle* (1998); *Du jeu ancien au show sportif* (2002); *Histoire de la beauté* (2004).

Cuprins

[*Introducere*, *Vizualizări*. *Corpul şi artele vizuale* au fost traduse de Muguraş Constantinescu; *Corpul în faţa medicinei*, *A identifica*. *Urme*, *indicii*, *bănuieli*, *Masacre*. *Corpul şi războiul*, *Exterminări*. *Corpul şi lagărele* au fost traduse de Giuliano Sfichi; *Inventarea şi punerea în scenă a corpului genetic*, *Corpul obişnuit*, *A se antrena*, *Corpul anormal* („Exhibarea anormalului", „Amurgul monştrilor") au fost traduse de Simona Manolache; *Corpul sexuat*, *Corpul anormal* („Oribil de umani", „Monstruozităţi, handicapuri, diferenţe"), *Stadioanele*, *Ecrane*. *Corpul în cinematografie*, *Scene*. *Corpul dansând: un laborator al percepţiei* au fost traduse de Mihaela Arnat (n.red.).]

Introducere 5
Jean-Jacques Courtine

PARTEA ÎNTÂI

Organismul şi cunoaşterea

1. Corpul în faţa medicinei 13
Anne Marie Moulin

I. Corpul în secolul XX: nici bolnav, nici sănătos 14
II. Contabilitatea corpurilor 19
III. Revenirea bolilor infecţioase? 25
IV. SIDA 29
V. Inventarea bolilor cronice 32
VI. Corpul şi maşina 34
VII. Corpul omenesc ca obiect al experimentului sau societatea-laborator 36
VIII. Corpul solitar. Individul şi durerea 40
IX. Singularitatea corpului recunoscută de către ştiinţă 45
X. Spaţiul social al corpurilor 48
XI. Corpul deschis vederii. Istoria imagisticii 57
XII. Corpul în umbre chinezeşti 59

XIII. Corpuri radioactive 62
XIV. Corpul la radar 66
XV. Corpul social în imagine 69
XVI. Corpul pe net 70
Concluzie. În zorii secolului XXI: „Cunoaşte-te pe tine însuţi“ 72

2. Inventarea şi punerea în scenă a corpului genetic 75
Frédéric Keck şi Paul Rabinow

I. De la genetică la harta genomului uman 77
II. Maladiile genetice şi asociaţiile de bolnavi 81
III. Genetica populaţiilor şi prevenirea riscurilor 87
IV. Dezbaterile juridice şi etice cu privire la proprietatea genomului 92

PARTEA A DOUA

Dorinţa şi normele

1. Corpul sexuat 99
Anne-Marie Sohn

I. Expunerea corpurilor 99
1. Erodarea pudorii private 100
2. Regulile decenţei publice sunt şterse 102
3. Pornografia şi comercializarea corpului 103

II. Discursuri şi intervenţii asupra corpului sexuat 107
1. Multiplicarea discursurilor savante: protosexologie şi „ştiinţă sexuală“ 107
2. Sexologia modernă şi intervenţia asupra corpului 110
3. Medicina şi gestiunea corpului sexuat 114

III. Eliberarea corpurilor şi a sexualităţilor 119
1. Eliberarea cuvântului şi a gesturilor 119
2. Disocierea sexualităţii şi a reproducerii 122

3. Spre o sexualitate pentru toţi şi dreptul la plăcere 126
4. De la sexualitatea pentru toţi la toate tipurile de sexualitate? 131
5. Dreptul la plăcere, consimţământ şi refuzul violenţei 135
Concluzie: Eliberarea moravurilor şi eliberarea femeilor 137

2. Corpul obişnuit 139
Pascal Ory

I. Modelare sau modelizare? 142
1. Eterna reînnoire a cosmeticii 142
2. Naşterea şi triumful dieteticii moderne 145
3. Chirurgii plastice 149

II. Noi reguli pentru jocul cu corpurile 150
1. Prezentare, reprezentare, a sa şi a celorlalţi 151
2. Noul igienism 153
3. Noi podoabe 157

III. Corpurile puse la-ncercare 162
1. Consumul fizic 162
2. Corpul la lucru 166
3. Violenţe corporale 171
Concluzie: Care-i tendinţa? 173

3. A se antrena 177
Georges Vigarello

I. Programe pentru corpuri „atletice“ 178
1. O profuziune de practici 178
2. „Antrenamentul“ 182
3. Fascinaţia tehnică 184
4. O profuziune de măsuri 187
5. Conversia „antrenamentului“ personal 190

II. Timp liber, sporturi, voinţă 193
1. Corpul „afară“ 193
2. Întreţinerea aparenţei 195
3. Corpul „înlăuntru“ 197

4. De la amenajarea spaţiilor la crearea brevetelor 200
5. Derive ale voinţei 205

III. Între „tonus" şi corp „intim" 207
1. Calea sportului 207
2. Pluralitate sau convergenţă culturală? 212
3. Avântul senzorialităţii 216
4. Credinţa în corpul „profund" 219
5. Experienţe ultime 222

PARTEA A TREIA

Deviaţia şi pericolele

1. Corpul anormal
Istoria şi antropologia culturală a diformităţii 227
Jean-Jacques Courtine

I. Exhibarea anormalului 227
1. Prolog: intrând-ieşinduri şi fenomene vii 227
2. Distracţii exotice, bucurii morbide 230
3. Puterea de normalizare 232
4. Comerţul cu monştri 236
5. Barnum şi Muzeul american 239

II. Amurgul monştrilor 241
1. Zbaterea privirii 242
2. Puneri în scenă teratologice 246
3. Castrări burleşti 249
4. Voyeurism de masă 251
5. O pornografie a handicapului 254

III. Oribil de umani 259
1. Ştiinţa monştrilor 260
2. Compasiune crescută 265
3. Poliţia spectacolului privirii 271
4. Inventarea handicapului 274
5. Piticii de la Auschwitz 277

IV. Monstruozităţi, handicapuri, diferenţe 282
1. Sfârşitul *entre-sort*-urilor 282
2. Ultimii monştri 283
3. Ecranul monstruos 287
4. Arhipelagul diferenţelor 293
5. Epilog: *Welcome to Gibsonton, Florida* 297

2. A identifica. Urme, indicii, bănuieli 305
Jean-Jacques Courtine şi Georges Vigarello

I. Ce „spun" craniile 308

II. Omul degenerat 309

III. Exigenţa identificării 311

IV. Identificarea antropometrică 314

V. Amprentele digitale 316

VI. Corpul şi urmele lui 318

VII. „Regretul lui Galton" şi amprentele genetice 322

PARTEA A PATRA

Suferinţă şi violenţe

1. Masacre. Corpul şi războiul 323
Stéphane Audoin-Rouzeau

I. Lupta modernă: o experienţă corporală nouă 329
1. Moştenirile corpului drept 329
2. Mutaţiile tehnicilor corpului 332

II. Suferinţe trupeşti 337
1. Corpuri epuizate 337
2. Corpuri rănite 341
3. De la corp la psihic 345
4. Corpul umilit, mitul războinicului 349
..... 352

III. Corpul inamicului, corpul civililor, corpul morților 356
1. Extinderea noțiunii de inamic 356
2. Atrocități 357
3. Dezumanizare, animalizare 364
4. Cadavrele 366

2. Exterminări. Corpul și lagărele 376
Annette Becker

I. Exterminarea sălbatică 379
II. Să auzi, să vezi, să miroși lagărul 380
III. Uzarea corpului: munca și foamea 383
IV. Animalizare, reificare, pentru ștergerea identității 387
V. Corpul în slujba mărturiei și a rezistenței 389
VI. De la supraviețuire la moarte 391
VII. Ce-i de făcut cu cadavrele? 393
VIII. Exterminarea industrială: producția de cadavre și distrugerea lor 394

PARTEA A CINCEA

Privirea și spectacolele

1. Stadioanele
De la spectacolul sportiv al tribunelor la ecran 401
Georges Vigarello

I. Mulțimile sportive 402
1. Așteptarea morală 402
2. Stadioane și mulțimi 403
3. Excitarea 405
4. Identificarea 406
5. Relatarea 408
6. Morala și banii 409

II. Entuziasmul și mitul 412
1. „Profunzimea" eroului 412
2. Mize politice 412
3. Sărbătorile 414
4. Imagini și sunete 416
III. Bani și mize, fascinația ecranului 417
1. Fascinații și interese 418
2. „Show"-ul 418
3. Recompunerile jocului 422
4. Ecranul și codul 424
5. Partea întunecată 425

2. Ecrane. Corpul în cinematografie 427
Antoine de Baecque

I. Monstrul și burlescul: Corpul spectacol în Belle Époque 431
II. Glamour sau fabricarea corpului seducător 432
III. De la cinematograful clasic la cinematograful modern: un corp sălbăticit 437
IV. Corpul cineastului 443
V. Cinematograful contemporan ca reîntoarcere la corpul primitiv 448
..... 450

3. Scene. Corpul dansând: un laborator al percepției 455
Annie Suquet

I. De la vizual la cinetic 455
II. Nașterea celui de-al șaselea simț: chinestezia 458
III. Mișcarea involuntară 461
IV. Continuum viu 465
V. Memoria materiei 469
VI. „Imaginația este singura limită pentru inventarea mișcării" (Merce Cunningham) 474
VII. Dansul ca „dialog ponderal" 476
VIII. Ficțiunile perceptive 480

4. Vizualizări. Corpul şi artele vizuale 484
Yves Michaud

I. Ponderea dispozitivelor tehnice 484
1. Mutaţia fotografică 484
2. Cunoaştere, explorare, supraveghere 485

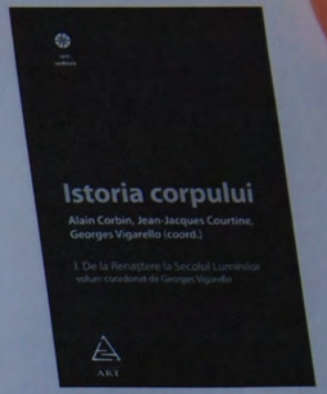
II. Corp mecanizat, corp desfigurat, corp de frumuseţe 489
1. Muncitori, atleţi, dansatori, maşini 489
2. Groază, estetizare, fantasme 490
3. Body builders, cyborgi, mutanţi 493
4. Frumuseţea, întotdeauna, exploziv-fixă 494
5. Exhibarea intimului şi pornografia banală 496

III. Corpul medium, corpul operă 498
1. Artistul din perspectiva corpului 499
2. Arta ca acţiune 500
3. Corpul, subiect şi obiect de artă 502

Concluzie: Sufletul devenit corp şi viaţa fără viaţă 503

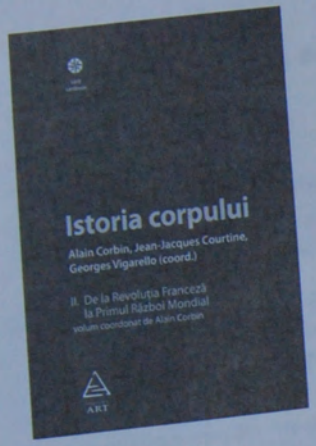
Indice de nume 505

Autorii volumului III 527



Astăzi este foarte „la modă" să vorbeşti despre corp, dar nu acestui tip de atenţie i se adresează cartea de faţă. Avem de-a face cu o sinteză monumentală în trei volume care îşi urmăreşte subiectul din Renaştere până în secolul XX inclusiv. Concepută dintr-o perspectivă multidisciplinară (antropologia se întâlneşte aici cu istoria, anatomia cu tehnicile plastice, filozofia cu estetica, doctrinele religioase cu cele politice), ea pare menită să satisfacă toate curiozităţile şi toate gusturile.

Dacă adăugăm la amploarea şi acuitatea cercetării şi anvergura intelectuală a autorilor, avem motive suficiente să credem că o asemenea apariţie va constitui un eveniment.



În acest al doilea volum al trilogiei, ajungem cu istoria corpului în secolul al XIX-lea. Cercetările se intensifică, perspectivele se multiplică. Cum se raportează la corp medicina, religia, arta – iată doar câteva dintre ele.

Dar corpul văzut de medici sau de predicatori diferă total de corpul care suferă ori caută plăcerea. Despre durerile şi mizeriile corpului, despre gimnastică şi igienă corporală, despre dorinţă şi repulsie ni se vorbeşte în acest volum. Cu erudiţia, fineţea şi acurateţea pe care le-am putut aprecia încă de la lectura primului volum.

GRUPUL EDITORIAL ART
Comenzi – Cartea prin poştă
C.P. 78, O.P. 32, cod 014810, sector 1, Bucureşti
tel: (021) 224.01.30, 0744.300.870, 0721.213.576
fax: (021) 224.32.87

Trilogia ***Istoria corpului*** mai cuprinde volumele:

I. De la Renaştere la Secolul Luminilor

II. De la Revoluția Franceză
la Primul Război Mondial

Parteneri media:

radio INFOPRO

PLAYBOY

ONE

Time Out
București

Gândul